



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARISSA BRUM LEITE GUSMÃO PINHEIRO

POR ENTRE AS PÁGINAS DE LA VIE PARISIENNE: IMAGEM, GÊNERO E
PORNOEROTISMO (1918-1931)

CURITIBA

2021

LARISSA BRUM LEITE GUSMÃO PINHEIRO

POR ENTRE AS PÁGINAS DE LA VIE PARISIENNE: IMAGEM, GÊNERO E
PORNOEROTISMO (1918-1931)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Orientador: Prof. Dr. Artur Correia de Freitas.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Pinheiro, Larissa Brum Leite Gusmão

Por entre as páginas de *La Vie Parisienne*: imagem, gênero e pornoerotismo (1918-1931). / Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro. – Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Artur Correia de Freitas

1. Identidade de gênero. 2. Pornografia - História. 3. Erotismo – História.
4. Arte – História. 5. Comportamento sexual. 6. Teoria feminista. 7. Periódicos franceses. I. Freitas, Artur, 1975-. II. Título.

CDD – 757.8



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECTOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016003P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LARISSA BRUM LEITE GUSMAO PINHEIRO** intitulada: *Por entre as páginas de La Vie Parisienne: Imagem, gênero e pornôeroticismo (1918-1931)*, sob orientação do Prof. Dr. ARTUR CORREIA DE FREITAS, que após terem inquirido a autora e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 01 de Agosto de 2021.

Assinatura Eletrônica

01/09/2021 09:04:52,0

ARTUR CORREIA DE FREITAS

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

01/09/2021 09:17:31,0

ROSANE KAMINSKI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

01/09/2021 13:15:42,0

MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

02/09/2021 13:09:08,0

MILENA COSTA DE SOUZA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

01/09/2021 09:07:05,0

TANIA REGINA DE LUCA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SÃO PAULO)

Rua General Carneiro, #60, Ed.D. Pedro I, 7º andar, sala 716 - Campus Reitoria - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5046 - E-mail: upg@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 109068

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/Moltante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 109068

À minha mãe e ao meu pai.

Ao meu tio Chico (*in memoriam*), que sempre soube contar boas histórias.

Agradecimentos

Ao Artur, meu querido orientador, que sempre me incentivou a pesquisar, obrigada pelo apoio, dedicação, compreensão e amizade.

À Tania de Luca por ter sido essencial para o desenvolvimento deste trabalho e por aceitar mais uma vez o convite para a banca.

À Rosane Kaminski, que acompanhou minha trajetória desde o mestrado, sendo minha professora e banca desde então, pelas aulas, sugestões e críticas.

À Marilda Queluz por ter aceito gentilmente participar mais uma vez do meu percurso.

À Milena por todas as aulas de história da arte, amizade e por aceitar fazer parte da banca.

À Cláudia Oliveira por todas as considerações que fez na banca de qualificação, que foram essenciais para o avanço da pesquisa.

À minha mãe e ao meu pai por todo apoio, incentivo e amor, foi com vocês que aprendi a sempre gostar de estudar ♥

Aos professores que foram essenciais para a construção do saber histórico: Clóvis Gruner e Vinícius Honesko.

Ao meu irmão Lincoln e à minha cunhada Dayana, obriga por sempre me incentivarem e por todo amor.

Às amigas que fiz no decorrer dos meus anos em Curitiba e foram essenciais com apoio, com as conversas sobre arte, com perspectivas sobre o mundo e sobre a vida, sou grata por sempre aprender com vocês, minha profunda admiração à: Mariana Galli, Clara Cuevas, Flavia Bortolon, Geslline Giovana Braga, Camila Scherner, Anelise Alcântara.

À Beatriz Volpato, minha amiga desde a infância e que me acolheu quando cheguei à Curitiba.

Às amigas Liz Dalfré, Bruna Sena e Aglaia Biagi, que mesmo longe se fizeram presentes.

Ao meu divo acadêmico, Evander Ruthieri, o qual para além da amizade, tenho grande admiração enquanto pesquisador. Obrigada por fazer parte da minha história e por dividir a vida boêmia comigo.

À turma Arte, Memória e Narrativa, em especial à Noemia Fontanelle e Maytê Vieira.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, especialmente, à secretária, Maria Cristina Parzowski pela sua atenção.

Ao grupo Baba por ter dedicado tempo à leitura do meu terceiro capítulo e pelo incentivo para continuar: Cleiton Zóia, Clara, Liz, Everton Moraes, Thiago Possiede, Alcimar Queiroz e Cassiana Stephan.

Às minhas meninas por todo o amor do mundo ♥

A todas as pessoas que contribuíram de alguma forma para o desenvolvimento desse trabalho: Anderson Bogéa, dr^a Fátima de Jesus, Marinéia Pinheiro, Eliane Rosa, Brenda Maria Oeiras, Ana Paula Rennó, Liandra Moletta e Olivier Zamfiresco.

À Clara Sadoun-Édouard por gentilmente ter me enviado sua tese.

Agradeço à CAPES pela bolsa de pesquisa que possibilitou que o trabalho fosse realizado, afinal, como bem demonstrou Virginia Woolf, as condições materiais e sociais são essenciais para o desenvolvimento da escrita.

A todas as pessoas que estiveram na frente do campo na luta contra essa doença que já fez mais de meio milhão de mortos só no Brasil e tantas famílias enlutadas.

Meu muito obrigada!

RESUMO

Na presente tese investigamos as construções de gênero nas imagens da revista ilustrada *La Vie Parisienne* entre 1918-1931, enfatizando a criação e a divulgação de novos tipos femininos que já vinham se desenvolvendo, de algum modo, desde o final do século XIX, como: as *garçonnes*, as lésbicas, as feministas e as *cocottes*. Por meio dessas imagens e de seus artistas, a grande maioria homem, também foi possível estabelecer como a masculinidade perpassava essas produções. Para tanto, partimos da história social da revista, traçando um panorama geral sobre ela, enfatizando os anos 1920 para compreendermos o contexto histórico da publicação, em que tradição se inseria, bem como quem eram seus produtores, a que público alvo era voltada e como ela era organizada internamente. A seguir, concentramo-nos nas análises dos tipos femininos representados nas imagens, percebendo as rupturas e manutenções nos papéis sociais associados tradicionalmente às mulheres burguesas. Tais imagens são pensadas a partir de uma tríplice abordagem. Primeiro, a da *história da arte*, tomada a partir de imagens elaboradas para circular em revistas ilustradas e consumidas em massa, formas que, de um modo geral, são relegadas em relação às “artes tradicionais”. Segundo, a de *gênero* enquanto categoria de análise. Por fim, mas não menos importante o *pornoerotismo* que perpassa essa produção, que está mais intimamente ligado à sexualidade. Nesse sentido, o estudo situa-se entre a história da arte, do gênero, do pornoerotismo e, assim, da sexualidade.

Palavras-chave: *La Vie Parisienne* (revista); imagem; gênero; pornoerotismo; *garçonne*; *cocotte*.

ABSTRACT

In this thesis, we investigate the constructions of gender in the images of the illustrated magazine *La Vie Parisienne* between 1918-1931. Since the end of the 19th century, we emphasize the creation and dissemination of new emerging female types, such as the *garçonnes*, the lesbians, the feminists, and the *cocottes*. Through these images and their artists, most of them men, we were able to establish how masculinity permeated these productions. We started by overviewing the revue's social history, emphasizing the 1920s to understand the historical context of the publication, in which tradition it was inserted, and who were its producers, which target audience the revue was aimed at and how it was organized internally. Next, we focus on analyzing the female types represented in the images, noting the disruptions and maintenance of social roles traditionally associated with bourgeois women. Such images are thought from a triple approach. First, that of art history, taken from images elaborated to circulate in illustrated magazines and for mass consumption, forms that, in general, are relegated concerning the “traditional arts”. Second, that of gender as a category of analysis. Last but not least, the porno-eroticism that permeates this production, which is more closely linked to sexuality. In this sense, the study stands between the history of art, gender, porno-eroticism and, thus, sexuality.

Keywords: *La Vie Parisienne* (magazine); Image; gender; pornoeroticism; *garçonne*; *cocotte*.

RÉSUMÉ

Dans la présente thèse nous avons analysé les constructions de genre dans les images de la revue illustrée *La Vie Parisienne* entre 1918 et 1931, en mettant l'accent sur la création et la diffusion de nouveaux types féminins qui commençaient déjà à se développer, d'une certaine façon, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, comme : les *garçonnes*, les lesbiennes, les féministes et les *cocottes*. Par le biais de ces images et de leurs auteurs, en grande majorité hommes, il a également été possible d'établir comment la masculinité perpétuait ces productions. Pour ce faire, nous sommes partis de l'histoire sociale de la revue, en traçant un panorama général mettant en exergue les années 1920 pour comprendre le contexte historique de la publication, dans quelle tradition elle s'insérait, qui étaient ses producteurs, à quel public cible elle s'adressait et comment elle était organisée en interne. Ensuite, nous nous sommes concentrés sur les analyses des types féminins représentés dans les images, en percevant les ruptures et les maintiens des rôles sociaux associés traditionnellement aux femmes bourgeoises. De telles images sont pensées à partir d'une triple approche. Premièrement, celle de l'*histoire de l'art*, à partir d'images élaborées pour circuler dans des revues illustrées et consommées en masse, des formes qui, de manière générale, sont reléguées au domaine des "arts traditionnels". Deuxièmement, celle de *genre* en tant que catégorie d'analyse. Enfin, mais pas moins important, le *pornoérotisme* qui perpétuait cette production, plus intimement lié à la sexualité. En ce sens, l'étude se situe entre l'histoire de l'art, du genre, du pornoérotisme et, ainsi, de la sexualité.

Mots-clés : *La Vie Parisienne* (revue) ; image ; genre ; pornoérotisme ; *garçonne* ; *cocotte*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Releitura de Fragonard por Armand Vallée	41
Figura 2 - La prière d'une vigne-vierge	42
Figura 3 - Le Nu Artistique	73
Figura 4 - Nus en Plein Air.....	73
Figura 5 – <i>Comparação desenho original e obra impressa</i>	87
Figura 6 – Propaganda nº especial de <i>La Vie Parisienne</i>	103
Figura 7 – Editions de “ <i>La Vie Parisienne</i> ”	105
Figura 8 – Logotipos de “ <i>La Vie Parisienne</i> ”	106
Figura 9 - Transformações Capas.....	109
Figura 10 - Tipografia La Vie Parisienne.....	110
Figura 11 - Novas formas na contracapa.....	111
Figura 12 - Le costume de bains à travers les âges	113
Figura 13 – Quelques peintures de Fabiano	121
Figura 14 - On Dit.. On Dit...	138
Figura 15 - La bonne marraine	143
Figura 16 - Propagandas de Hérrouard e de Millière.....	161
Figura 17 - Álbum La Plus Belle Fille du Monde	164
Figura 18 - Gravures d’art galant	169
Figura 19 - Álbuns Folies-Bergère	171
Figura 20 - Propagandas Diversas.....	173
Figura 21 - Joséphine Baker	175
Figura 22 - Palais de la Nouveauté.....	176
Figura 23 - Lingerie Yva Richard	177
Figura 24 – Leitora de La Vie Parisienne.....	182
Figura 25 – L’amour en cage.....	182
Figura 26 - Inutile d’insiter.....	182
Figura 27 - Lectures pour dames	183
Figura 28 - Deguisements d’actualité.....	183
Figura 29 - Le remède contre la neurasthénie	187
Figura 30 - Dans les fumées de l’alcool et du cigare.....	187
Figura 31 - Chaque saison a ses plaisirs	188
Figura 32 – Cartão postal	188

Figura 33 – Une bonne petite bonne.....	189
Figura 34 – Prazer com a leitura.....	191
Figura 35 - Le midi.....	191
Figura 36 - Petits trucs et grands moyens.....	195
Figura 37 – Deux écoles d’art	196
Figura 38 - Petites femmes a croquis	197
Figura 39 - Langueurs printanières.....	199
Figura 40 – Une Emotive	199
Figura 41 - A malin, maligne et demie.....	211
Figura 42 - Pour quoi, mon Dieu, pour quoi?.....	216
Figura 43 - A nous les femmes qui fument	217
Figura 44 - A la manière masculine... ..	223
Figura 45 - Genre masculin sur toute la ligne.. ..	223
Figura 46 - Les progrès de la bactériologie.... - Le bacille de la garçonomanie.....	224
Figura 47 - Ah !... Quel bonheur d’avoir un genre !	225
Figura 48 - Le monde a l'envers	230
Figura 49 - Le premier concours hippique	237
Figura 50 - Matinée de printemps	237
Figura 51 - L'ingénu	243
Figura 52 - Gravura Tassaert.....	243
Figura 53 - La Revanche de Samson!.....	247
Figura 54 - La Revanche d’Abélard	247
Figura 55 - Un argument sans réplique	251
Figura 56 - La mode coupe toujours.....	251
Figura 57 - La dernière héritière d’une illustre lignée.....	259
Figura 58 - Le respect s'en va	262
Figura 59 - La forme se transforme	265
Figura 60 - Accord en genre et en nombre	267
Figura 61 - Poupamanie.....	271
Figura 62 - L'école maternelle.....	271
Figura 63 - Le couches de la mariée.....	284
Figura 64 - Une idylle sur la glace	288
Figura 65 - A quoi pensent les jeunes filles	288
Figura 66 - Un endroit bien parisien.....	289

Figura 67 - L'amour donne des ailes.....	289
Figura 68 - Entre bonnes mains !	295
Figura 69 - Honny soit qui mal y pense... ..	295
Figura 70 - L'adieu, sujet romantique traité a la moderne	296
Figura 71 – Jocelyne.....	296
Figura 72 - Genre masculin, genre féminin : genre neutre.....	310
Figura 73 - Le féminisme en marche.....	310
Figura 74 - La vie conjugale ou les progrès du féminisme	314
Figura 75 - Le bon féminisme	316
Figura 76 - Toujours la concurrence féministe.....	316
Figura 77 - Mise aux poings.....	319
Figura 78 - <i>La championne de féminisme integral à l'entraînement</i>	319
Figura 79 – Clinche	319
Figura 80 - Un mauvais sujet.....	361
Figura 81 - Les nouvelles taxes	368
Figura 82 - La simplicité est l'école de la vraie coquetterie	368
Figura 83 - <i>Le désarmement féminin</i>	374
Figura 84 - Ces pauvres diplomates!	375
Figura 85 - Plus de piston.....	375
Figura 86 – Des cinq à sept	380
Figura 87 - Comment Mme X se couche.....	380
Figura 88 - La cigale ayant chanté.....	383
Figura 89 - Sait on jamais ce qui peut arriver ?.....	383
Figura 90 - Le dernier "salon"	385
Figura 91 - Psychologie du rire	390
Figura 92 – La force de l'habitude	390
Figura 93 - Nouveaux dialogues des courtisanes	393
Figura 94 - Le fruit amer de l'expérience.....	393
Figura 95 – Impérissable souvenir	396
Figura 96 - L'Importun	396
Figura 97 - <i>La coquetterie appelée par l'amour et guettée par la taxe</i>	399
Figura 98 - L'accident quotien.....	399
Figura 99 - A quoi rêvent les jeunes filles.....	402
Figura 100 - Méditation du 1 ^{er} janvier.....	403

Figura 101 - Colles... et colliers	403
Figura 102 - Une femme prise a... lasso !.....	404
Figura 103 – Rêve bleus	404
Figura 104 - La nouvelle idole	407
Figura 105 - Châsse gardée	407
Figura 106 - De la chaumière au chateau	412
Figura 107 - Les circonstances changent.....	412
Figura 108 - Croquis de chasse	417
Figura 109 - Les papillonnes	417
Figura 110 - Le déshabillé de théâtre	418
Figura 111 - Cours de zoologie	418
Figura 112 - L'amour pris au piège.....	425
Figura 113 - L'embuscade	425
Figura 114 – La course a la petite mort.....	426
Figura 115 – La jalousie	426
Figura 116 - La proie pour l'onde	429
Figura 117 – Apporte !	429
Figura 118 - Zoologie Parisienne	432
Figura 119 – Zoologie fantaisiste – La poule d'eau	432
Figura 120 - Le monde renversé.....	436
Figura 121 - Le préfet de police vient d'interdire les perroquets	437
Figura 122 - Zoologie Fantaisiste - La caille.....	441
Figura 123 - Pour Réveiller a deux.....	441
Figura 124 - L'art et la manière de préparer le gibier	445
Figura 125 – Les crepes.....	446
Figura 126 - Les œufs sur le plat	446
Figura 127 - Mords dans la grape.....	448
Figura 128 – La poupée modèle	451
Figura 129 – La gourmande d'amour	451
Figura 130 - Tentation	454
Figura 131 – Boneca em tamanho natural	454
Figura 132 – Distributeur automatique.....	457
Figura 133 – Voulez vous jouer avec moi ?	461
Figura 134 – Petit Noël pour grands enfants	461

Figura 135 – Le cœur a ses raisons.....	465
Figura 136 – L’avis du Diable.....	465
Figura 137 – La journée d’une parisienne syndiquée.....	468
Figura 138 – Autour d’une parisienne.....	470
Figura 139 - Un peu de philosophie	472
Figura 140 - Les cadeaux qui plaisent aux femmes	472
Figura 141 – La finance aux pays du tendre.....	475
Figura 142 – Comment est-il ?	480
Figura 143 – Un excursionniste en chambre	480
Figura 144 – Question de cabinet... particulier.....	483
Figura 145 – Alors, il me prend de envies de redevenir honnête	483
Figura 146 - El pelele	489
Figura 147 – L’ideal pantin	490
Figura 148 – Un petit cœur d’or	492
Figura 149 – La femme et le pantin.....	492
Figura 150 – Son œuf de paques	492
Figura 151 – Une ville et un cœur	496
Figura 152 – Pour faire passer l’œuf	496
Figura 153 – Le sexe fort !	500
Figura 154 – La femme et ses patins	500
Figura 155 – La poupée et ses pantins.....	501
Figura 156 – Le grande troupe des marionnettes	501
Figura 157 – Elle retourne les hommes comme les crêpes... ..	504
Figura 158 – Tout Tourné... !	504
Figura 159 – Un tour de cochon !.....	506
Figura 160 – La Vie Parisienne	520

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Preços de La Vie Parisienne (1918-1931).....	91
Tabela 2 - Cargos Oficiais de La Vie Parisienne.....	100
Tabela 3 - Números de 1930 de La Vie Parisienne que não podem ser exportados ou vendidos na França.	111
Tabela 4 - Relação Artista, Capa, Pôster, Contracapa de La Vie Parisienne	118
Tabela 5 - Ilustradores Folhetim de La Vie Parisienne	122
Tabela 6 - Autoria Textos Principais La Vie Parisienne	123
Tabela 7 - Distribuição conteúdo revista - média de 1918-1928.....	135
Tabela 8 - Distribuição conteúdo revista - média de 1930-1931*.....	135
Tabela 9 - Valor anúncio Petite Correspondance	146

SUMÁRIO

<i>Nota sobre a tradução</i>	19
Introdução	19
<i>História da arte feminista</i>	23
<i>Construção do olhar</i>	28
<i>A estética galante</i>	30
<i>A nudez</i>	45
<i>Pornoerotismo e sexualidade</i>	49
<i>Construindo o gênero</i>	58
<i>Os capítulos</i>	62
Capítulo 1 - Por dentro da revista de <i>La Vie Parisienne</i>	65
1. A imprensa ilustrada francesa final XIX e começo do XX – censura com a temática pornoerótica?	65
1.2 <i>La Vie Parisienne</i>	75
1.2.1 Alterações de preço	89
1.2.1.1 A título de concorrência: <i>Le Sourire</i>	96
1.2.2 Por dentro da revista - De Georges Léonnec a Henry Fournier	98
1.2.3 Das linhas escritas, as que desenham: os principais colaboradores de <i>La Vie Parisienne</i>	113
1.2.4 Seções	129
1.2.4.1 <i>On dit... On dit...</i> : do cabaré ao palácio	136
1.2.4.2 <i>Petite Correspondance</i> : em busca de uma “madrinha”	139
1.2.5 Propagandas	158
1.2.6 Público da revista: leitores e leitoras	180
Capítulo 2 - Paris, um cenário para uma “nova mulher”: <i>garçonnes</i>, lésbicas e feministas em <i>La Vie Parisienne</i>	201
2.1 O mundo ao inverso? Revestindo-se insígnias	213

2.1.1 A revanche de Sansão: a tesoura como símbolo de ruptura	246
2.1.2 “A forma se transforma, uma revelação que é uma revolução”: demarcando o gênero	257
2.1.3 A maternidade e o casamento	269
2.2 Outros tipos femininos	286
2.2.1 Lésbicas	287
2.2.2 Feministas: “Gênero masculino, gênero feminino: gênero neutro”	301
Capítulo 3 – <i>Cocottes : un bon mauvais sujet</i>	325
3.1 Uma vez que somos apenas do <i>demi-monde</i>	325
3.2 Tecnologias do <i>demi-monde</i> : estratégias para a prostituição de luxo	363
3.3 “Então a questão é cobrar: O dinheiro como prazer garantido”	398
3.4 Zoologia fantástica	416
3.5 Do prato principal à sobremesa: mulheres como alimento da imaginação pornoerótica	439
3.6 “Como se confecciona uma boneca parisiense”	450
3.7 O meu tipo? aquele que paga.....	464
3.8 “Onde o leitor começa a compreender quem é o fantoche desta história”	485
Considerações Finais	511
FONTES	521
REFERÊNCIAS	523
ANEXOS	540

Nota sobre a tradução

Todas as traduções são livres, elaboradas pela autora, tanto das fontes, como da bibliografia estrangeira utilizada. O original está presente como nota de rodapé, quando não acompanham as próprias imagens. As traduções foram feitas com fim de tornar a leitura mais acessível.

Optou-se por deixar alguns termos no original, pelas traduções em português não manterem o mesmo sentido, entre elas: *garçonne*, *toilettes*, *cocottes*, que são explicadas ao longo do texto.

Também se optou por manter a parte textual de anúncios e outras matérias o mais próximo do modo como era veiculada na revista, para tanto, só utilizaremos o itálico (mesmo para o texto em língua estrangeira), o negrito, a caixa-alta, quando este estiverem presentes no original. Utilizamos “/” para indicar início e/ou final de parágrafos.

Introdução

A nudez é sempre incompleta; nunca se vê o corpo de todos os lados.

(Carlos Drummond de Andrade).

[...] toda palavra pode erotizar-se a tal ponto que nada permanece inocente ou neutro. [...]

(GOULEMOT, 2000, p. 21).

Por entre as páginas de *La Vie Parisienne*¹ encontramos um universo ilustrado e literário – e essas duas noções entendidas em seus sentidos mais amplos –, que elabora um repertório, nos seus mais de cem anos de existência, sobre parte do cotidiano parisiense a partir, sobretudo, de uma perspectiva masculina sobre a figura feminina.

Nosso foco aqui é abordar essa construção imagética de gênero e sexualidade durante os anos 1918-1931², período elegido pelas transformações sociais – muitas delas impulsionadas durante a Grande Guerra, ou mesmo antes dela –, no que diz respeito aos “novos” papéis sociais das mulheres, em que era possível, pelo menos a parte delas, desfrutar de uma maior autonomia e liberdade sobre seus corpos, exponencializadas pela figura da *garçonne*, que se tornou uma das maiores referenciais da década de 1920; como também pelo período de direção artística de Georges Léonnec e Chéri Hérouard (1918-1928), e os três primeiros anos de Henry Fournier (1928-1931), afim de compreender as permanências e reestruturações da revista, entre elas a incorporação sistemática de fotografias a partir de 1931, assunto que nos deteremos no primeiro capítulo.

Vale ressaltar, que ainda que tal publicação tenha tido uma vida longa, ela quase não recebeu atenção em pesquisas³. Alguns poucos estudos podem ser encontrados. Entre estes existem alguns artigos em que as questões de destaque são relativas principalmente ao teatro

¹ O encontro com a revista se deu de maneira indireta em 2013, quando estudava o artista gráfico J. Carlos – considerado um dos primeiros designers gráficos brasileiros e um dos popularizadores das imagens das melindrosas e dos almofadinhas –, um dos autores, talvez Herman Lima, que falava sobre o seu traço, citou os nomes de outros três artistas os quais julgava ter semelhanças com o brasileiro: Chéri Hérouard e Maurice Milliére, que ao meu ver não têm o estilo parecido com o de J. Carlos, e René Vincent, este sim com o aspecto formal mais próximo ao do ilustrador carioca. Assim que digitei “Chéri Hérouard” na internet, as primeiras e muitas imagens que apareceram foram da revista *La Vie Parisienne*, a qual me despertou o interesse na hora, pela qualidade dos desenhos, pelo período, pela abordagem de gênero possível e por se tratar de um periódico, fonte que trabalho desde o bacharelado em história, quando estudei o jornal alternativo carioca *O Pasquim*.

² Há poucos estudos sobre o período entre guerras, para Anne-Marie Sohn trata-se de um período “mal individualizado”, sem marcações e delimitações tão presentes como em outros momentos, sobre uma perspectiva de gênero ou da história das mulheres ainda menos (SOHN, 2000, p. 127).

³ Já os livros que foram possíveis de acessar sobre o assunto, são obras de caráter compilatório, antologias. Além disso, a obra de Jacques Offenbach que escreveu uma ópera cômica inspirada na revista e com o mesmo nome, possui mais estudos. A ópera de Offenbach, 1866, teve o livreto escrito por dois colaboradores da revista Henri Meilhac e Ludovic Halévy (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 9).

do final do século XIX e início do XX, como os artigos de Clara Sadoun-Édouard (2012). Recentemente, essa mesma autora lançou o livro *Le roman de la Vie parisienne : presse, genre, littérature et mondanité (1863-1914)* (SADOUN-ÉDOUARD, 2018), baseado em sua tese (2011). O trabalho de Clara Sadoun-Édouard (2011) sobre a revista *La Vie Parisienne*, concentra-se na relação entre ela e o seu campo literário, com ênfase na sua produção do século XIX, analisando também a sua recepção por meio de notícias referentes a ela em outros jornais da época. Assim, a presente pesquisa se insere num campo inédito, tanto do período analisado sobre a revista, como o recorte que privilegia as suas imagens.

A investigação no primeiro momento foi impulsionada por um questionamento mais restrito, a saber: como uma revista ilustrada de grande circulação que tinha como público alvo o masculino utilizou-se de mulheres consideradas “modernas” e, até mesmo, de certo modo, “masculinizadas”, durante os anos 1920? No decorrer da pesquisa foi ampliado: e passou a ser um olhar sobre outras performatividades desviantes em relação à mulher burguesa (apesar de algumas delas fazerem parte dessa classe) e também sobre a masculinidade, buscando compreender até que ponto a produção imagética dos artistas de *La Vie Parisienne* colaboram para a manutenção ou desestabilização de sexualidades, papéis e fronteiras de gênero tradicionais até então.

O que Whitney Chadwick e Tirza Latimes (2003) chamam de “mulher moderna” foi divulgada por diferentes tipos de meios de comunicação, como o cinema, a publicidade e as revistas ilustradas. Ela era apresentada como um ser livre e independente:

[...] *A mulher moderna*, como retratada na mídia de massa em Paris, entre as duas guerras, foi literalmente “indo a lugares”. [...] Como uma figura em trânsito e em transição, ela viajou sem escolta, distanciando-se de seus pontos nacionais e/ ou familiares de origem [...]. (CHADWICK, LATIMES, grifo no original, 2003, p. 3).

Essas mulheres modernas – que foram delineadas a partir das fontes como a *garçonne*, a lésbica, a feminista e a *cocotte* –, acabaram fornecendo “novos códigos” de comportamento para si e para as demais ao ganharem espaços, durante a Guerra e após ela, que até então eram de privilégio masculino⁴. Em 1918 sua presença já se tornava mais marcante, tendo seu declínio a partir dos anos 1930, quando a sua figura começa a se modificar (EXPÓSITO GARCÍA, 2016). Dentre esses “novos códigos” de comportamento podemos destacar a relação sobre a sua aparência, sexualidade e independência.

⁴ A própria Virginia Woolf (2014, p. 152) se atenta para este fato. No entanto, findada a Primeira Guerra muitas mulheres perderam postos de trabalhos conseguidos durante tal período (CHADWICK, LATIMES, 2003, p. 3-4), assunto que será aprofundado no Capítulo 2.

Para compreendermos essas construções, buscamos articular pelo menos três dimensões na pesquisa: 1) a da *história da arte*, tomada a partir de imagens elaboradas para circularem na revista ilustrada *La Vie Parisienne*, consumidas em massa, formas que, de um modo geral, são relegadas em relação às “artes tradicionais”; 2) a de *gênero* enquanto categoria de análise; 3) por fim, mas não menos importante, o pornoerotismo que perpassa essa produção e se relaciona mais diretamente com a sexualidade. Nesse sentido o estudo situa-se, a partir de uma perspectiva feminista, entre a história da *arte*, do *gênero*, do *pornoerotismo*, e, assim da sexualidade.

Em *Modos de ver*, John Berger (2010) apresenta, pautado em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, como as novas tecnologias de reprodução de imagens mudaram a forma como a compreendemos, tanto por torna-las mais acessíveis ao público em geral, dessacralizando-as, mas também por meio das diversas formas que podem chegar até nós: recortadas, ampliadas, em preto e branco, quando se trata de uma imagem colorida, sem seus referenciais, etc. Assim, “toda imagem encarna um modo de ver” (BERGER, 2010, p. 16), este encarnado tanto em quem produz a imagem, quanto quem a observa, é marcado por escolhas e pelo contexto histórico o qual faz parte, mostrando o quanto o olhar está relacionado sempre a algo, seja por essas questões, seja pelo o que está entorno da própria imagem que é observada (BERGER, 2010; DARNTON, 1996). Portanto, cada período, abarcado por novos conhecimentos, possibilita novas formas de apreensão dessas imagens: “Hoje vemos a arte do passado como ninguém a viu antes. A percebemos de um modo realmente diferente.” (BERGER, 2010, p. 23). Ler é um ato cultural, fazendo com que a própria bagagem cultural de quem lê influencie nesse processo (GOULEMOT, 2000, p. 15, 103).

Enquanto uma revista ilustrada, é nesse cenário que *La Vie Parisienne* se encontra, possuindo suas próprias particularidades, como: é um produto de alta circulação, nacional e internacional; de boa qualidade gráfica, seus artistas eram bastante populares no período, atuando em outros periódicos ao mesmo tempo; elaborando imagens que tinham como finalidade vender essas revistas, projetadas para serem reproduzidas em massa, em páginas de papel⁵.

Ao falar sobre a escultura e a pintura Medeiros (2008, p. 44) apresenta alguns mecanismos que perpassam a apreciação desse tipo de obra, como o distanciamento que ocorre entre elas e seus admiradores, ficando restrita somente a contemplação e ao olhar. No entanto,

⁵ Tive contanto com um exemplar da revista – presente ofertado por Noemia Fontanela, a quem agradeço a gentileza –, que possibilitou conhecer o seu aspecto físico: compreender a forma de manuseá-la, sua dimensão, textura das páginas, qualidade gráfica entre outros.

essa lógica pode ser levemente subvertida pelas revistas ilustradas. Elas, ainda que também sejam elaboradas para a “excitação visual”, são acessíveis ao toque, mesmo que seja limitado à dimensão de suas páginas. Assim,

[...] as técnicas de reprodutibilidade aproximaram, de alguma maneira, o sujeito desejante do objeto desejado. A paulatina dessacralização do corpo sem a latente dessexualização observada na pintura e na escultura se deu, primeiramente, através da gravura e, muito depois, através da fotografia, do cinema, do vídeo e da internet. (MEDEIROS, 2008, p. 45).

La Vie Parisienne tinha como objetivo vender imagens e páginas de prazer, diversão e sedução através de desenhos pornoeróticos de suas belas mulheres⁶, quem a comprasse poderia de alguma forma ter todas elas ao mesmo tempo.

As imagens publicadas na revista provavelmente sofriam uma negociação entre aquilo que o público gostaria de ver e, portanto, consumir, com aquilo que o artista gostaria de expressar. A recorrência de determinados temas, assuntos, tipos femininos e estratégias para mostrar o seu corpo, podem ser uma pista para essa elaboração “conjunta”. Mas, além do público, outra figura seria a primeira a manter essas negociações: as modelos vivas dos artistas, que em muitos casos acompanharam toda a carreira artística dos ilustradores de *La Vie Parisienne*, entre eles as modelos de: Chéri Hérouard, Maurice Millièrre, Georges Léonnec, o qual acabou se casando com Hortense (HERMAN, 1990), e Léo Fontan, que se casou com Nane (AULIAC, 2003). Infelizmente, não temos outras fontes para aprofundar essas relações, além daquelas presentes na própria revista.

Ainda hoje inúmeros sites utilizam imagens de *La Vie Parisienne* para serem reproduzidas nos mais variados formatos e materiais, mas a fetichização sobre os originais, neste caso, a revista, continua; isso sem falar nos primeiros originais, aqueles que serviriam de base para que os impressores as reproduzissem. Hoje trabalhamos com cópias de cópias, levantando imagens coloridas nos mais diversos sites para concentrá-las em uma única página⁷. A Biblioteca Nacional da França, digitalizou todos os exemplares da revista, que se encontra

⁶ Segundo Robert Gluckson, (2013, p. 133) durante os anos 1920 era comum encontrar nas bancas de jornais, revistas de temáticas eróticas e quanto mais essas publicações fossem de caráter explícito ou “real”, vide fotografias, mais seria necessário fazer essas transações de formas discretas para se evitar repressão.

⁷ Imagens coloridas de *La Vie Parisienne* disponíveis em: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>. Ao clicar em cada imagem é possível saber o site de origem de onde foi salva. Muitas delas são provenientes de empresas especializadas nas vendas de impressões ou arquivos digitais em diferentes tamanhos, outras vezes, são de sites que tem por intuito divulgar imagens da revista e/ou da época. Os trabalhos originais, foram encontrados, em sua maioria, em sites de leilões. A base de dados Agorha, disponibilizou seu acervo da revista (1863-1913), em: <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/00160>.

disponível no site Gallica, de seu domínio⁸, mas o fez por meio da digitalização em preto e branco, tornando acessível o seu conteúdo, ao mesmo tempo em que também constrói certas limitações sobre os originais, mistificando sua presença em seu acervo: “Se a imagem deixou de ser única e exclusiva, estas qualidades devem ser misteriosamente transferidas ao objeto de arte, a coisa.” (BERGER, 2010, p. 31).

Ao longo da pesquisa foram analisadas setecentas e vinte edições de *La Vie Parisienne* de forma integral através do site da *Gallica*. Para a tese apresentamos um recorte de cento e sessenta figuras, algumas com mais de uma imagem, levando em conta a diversidade de formas em que eram apresentadas (capas, contracapas, pôsteres, tirinhas, propagandas), o diálogo com imagens produzidas em outros suportes e contextos; bem como, à produção das imagens de destaque da revista (capa, contracapa, pôster de página dupla e outros dois pôsteres de página única). Assim, cento e trinta das imagens analisadas, 81,25%, representam o trabalho de dez dos doze principais artistas da revista, que colaboraram, durante o período analisado, entre cem, como é o caso de René Vincent, à quinhentas e trinta vezes, como é o caso de Chéri Hérourard,. Além deles, destacamos as imagens criadas por: Georges Léonnec, Vald'Es, G. Pavis, Henry Fournier, F. Fabiano, Maurice Millière, Armand Vallée, mas também aqueles que tiveram pouca participação e/ou eram colaboradores mais antigos, como Henry Gerbault e outros. Além disso, em sua grande maioria, buscamos privilegiar recortes temáticos mais frequentes na revista, entre eles: a figura de mulheres “desviantes”, como a *nova mulher*, muitas vezes apresentada por meio da figura da *garçonne* e da *cocotte*, outras vezes buscamos levantar também determinados padrões que eram poucos usuais na revista, como as feministas, as lésbicas e as mulheres jovens e “mães”.

História da arte feminista

Já se perguntava Virginia Woolf (2014, p. 43) sobre os livros: “Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês têm noção de quantos são escritos por homens? Têm ciência de que vocês sejam o animal mais debatido do universo?” algo que poderíamos estender facilmente a nos perguntarmos sobre as imagens presentes nas revistas ilustradas do período. Mas, se as mulheres eram o tema constante nas páginas dos livros, das ficções e, acrescentemos, das imagens, e nelas exerciam papéis centrais, na vida real

⁸ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb328892561/date&rk=21459;2>.

teriam poucas possibilidades, liberdade: “era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo.” (WOOLF, 2014, p. 66).

No entanto, esse cenário se modificava quando se tratava de abordar as mulheres na história: se na literatura elas eram encontradas com facilidade, na historiografia tradicional, pelo menos até o século XVIII, eram apagadas ou exerciam míseros papéis secundários, sem importância, enquanto as mulheres de classes mais baixas nem mesmo apareciam (WOOLF, 2014, p. 67-69). Foi a partir do movimento feminista e da história das mulheres, apenas nos anos 1970, que essa história começou a mudar de fato, aumentando consideravelmente o número de trabalhos que discutem as mulheres como sujeitas históricas e, portanto, objetos de análise, sendo abordada das mais diversas formas e intersecções (SCOTT, 2008), reverberando também na própria escrita e perspectiva da história da arte.

Uma visão crítica sobre a história da arte canônica foi elaborada a partir dos anos 1960/70 – embora Virginia Woolf já tivesse abordado, em parte, este tema nos anos 1920⁹ –, por meio de uma perspectiva feminista da história da arte, que vem se desenvolvendo desde então¹⁰, através de trabalhos de autoras como Linda Nochlin, Virginia Woolf, Tania Navarro-Swain, Tamar Garb, John Berger¹¹, entre tantas outras, apontando como a história não é neutra.

⁹ Em 1928 Virginia Woolf foi convidada a palestrar sobre “as mulheres e a ficção”, primeiro em Newnham College e depois em Girton College. A partir de suas falas elaborou o livro *Um teto todo seu*, de 1929. Nele a autora discute como as condições materiais e sociais são necessárias para que uma escritora consiga produzir o seu trabalho, por exemplo, apresentando como as questões ligadas aos papéis sociais hierarquizados por gênero, acabam relegando inúmeras funções domésticas às mulheres, impondo limitações para que estas acessem uma maior disponibilidade sobre o seu tempo, junto à falta de acesso ao ensino, a desvalorização de intelectuais, o pagamento pouco satisfatório dado às mulheres. Apontando assim, como a questão da “genialidade” é mediada por condições materiais e sociais muito diversas daquelas que as mulheres tem acesso. Woolf aponta a raiva das mulheres, como um dos mecanismos que atrapalharia a sua escrita, ao contrário dos homens que a usariam como uma tecnologia de poder usada em grande parte para garantir sua pretensa “superioridade” sobre as mulheres, as inferiorizando constantemente, aliada à sua “autoconfiança” (WOOLF, 2014). A questão da raiva é abordada de modo diferente pelas teóricas feministas decoloniais (hooks, 2019; HOLLANDA, 2020). Posteriormente, em 1971, Linda Nochlin lança um dos textos seminais da história da arte feminista: *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, em que para além da pergunta irônica, vai abordar as construções dos cânones da arte, pautados, principalmente na ideia da genialidade, demonstrando como esses valores são possíveis através de condições sociais e materiais, assim como apontado por Woolf, mas também analisando como aquilo que foi compreendido como a “grande” arte, foi associada a uma estrutura das quais as mulheres foram excluídas por muito tempo, como: o maior acesso ao ensino das artes; a estimulação desde cedo; o apoio financeiro, familiar ou por meio de mecenas; maior tempo livre de homens da aristocracia. E como o trabalho destas foram relegados a uma arte considerada “menor”, muitas vezes por estar relacionado ao espaço doméstico ou por não fazerem parte da tríade de estudos: anatómicos, de modelos nus e da Antiguidade Clássica – presentes na formação artística desde o Renascimento –, todas subordinadas “quase sempre” à figura humana, os dois primeiros proibidos a elas até o final do XIX, aproximando-se dos estudos das escolas de medicina sobre o corpo humano e na sua atuação sobre o controle do corpo feminino (NOCHLIN, 2016; NEAD, 2013, p. 79-82).

¹⁰ É também a partir dos anos 1970 que os periódicos começam a ganhar mais espaço como fonte para pesquisa em história (LUCA, 2015, p. 111, 118-119).

¹¹ Utilizaremos o feminino para nos referirmos a um coletivo, quando este tiver sua maioria feminina ou ainda for a mesma proporção, ainda que haja autores homens. Essa forma tem como objetivo desnaturalizar a construção hierárquica de gênero presente na própria língua portuguesa, assim como tantas outras, por meio do estranhamento causado, pelo menos à primeira vista, da inversão do homem como parâmetro para a concordância de gênero.

Uma abordagem feminista da história tem como papel, segundo Tania Navarro-Swain (2011), a desnaturalização dos discursos dominantes, elaborados constantemente para a sua manutenção, percebendo as práticas reguladoras que estão por trás dos gêneros inteligíveis e daqueles considerados “incoerentes” (BUTLER, 2017, p. 41, 43).

Essa perspectiva sobre a história da arte surge no contexto da segunda onda do movimento feminista. As suas teóricas vão aprofundar questões levantadas anteriormente por outras feministas, por exemplo, da concepção da própria Simone de Beauvoir de que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, compreendendo como os papéis sociais de homens e mulheres não estão ligados a uma pretensa “natureza”, mas que são, na verdade, construções culturais, sociais e, portanto, históricas. No entanto, essa categoria foi elaborada como um contraposto ao sexo, que era visto como algo natural e apenas biológico. Mais tarde, nos anos 1990, autoras como Judith Butler (2017), Paul Preciado (2016), Teresa de Lauretis (1996), entre outras, vão problematizar essa questão, mostrando como aquilo que entendemos como sexo, também é uma construção social¹²: tanto gênero quanto sexo devem ser tratados como questões culturais e categorias políticas que hierarquizam o poder (BUTLER, 2013, p. 313-319).

Este primeiro momento do feminismo será bastante criticado pelo feminismo negro, interseccional e decolonial por entenderem que estas primeiras elaboraram a categoria *mulher* como “universal”, pautada na mulher branca, de classe média e alta, como se todas as mulheres, independentemente de sua questão racial ou financeira, passassem pelos mesmos problemas, desconsiderando os acúmulos de violências sofridas pelas camadas mais marginalizadas da sociedade (hooks, 2019; BUTLER, 2017, p. 40). Ao não se levar a questão racial como um aspecto categorial ao gênero, acaba por cair na mesma elaboração de um padrão universalizante, em que o branco é tomado como parâmetro “natural” (BUTLER, 2017, p. 39-41).

O feminismo interseccional compreende que não é possível desassociar as inúmeras questões que nos perpassam para construirmos tanto nossa identidade social, como sermos percebidas por esses marcadores de raça, classe e gênero, além de outros, como: sexualidade, religiosidade, que atuam na relação entre si. Mostrando como as diferentes formas de ser mulher

¹² Tomados como tecnologias o sexo e o gênero sofreram várias transformações ao longo do tempo e as suas fronteiras foram constantemente renegociadas. Butler (1998; 2017, p. 27-28), Preciado (2016) e Lauretis (1996) demonstram como o sexo foi, num primeiro momento, pensado pelo feminismo construtivista, como algo natural em relação ao gênero tido como cultural. O sexo dado como algo natural, é antes, uma tecnologia que busca a dominação de um discurso heterossexual (PRECIADO, 2016, p. 17). De acordo com Preciado (2016, p. 135-136) esse tipo de análise reforça aspectos de naturalização do corpo feminino. Assim, nos discursos construtivistas as mulheres são vistas enquanto essências, ligadas ao sexo e a reprodução, enquanto que o masculino é pensando como tecnológico (PRECIADO, 2016; BUTLER, 2017). Lauretis (1996) afirma que durante a segunda onda do movimento feminista, tal concepção foi importante, assim como, a categoria “mulher” para reivindicações políticas. No entanto, atualmente tal visão do sexo como algo natural e de categoriais mulher e homem como universais não faz sentido e traz dificuldades ao movimento feminista e ao LGBTQIA+.

interferem nas possibilidades e limitações de cada uma delas. Assim, o feminismo radical luta não apenas contra questões referentes ao sexismo, mas a todo o sistema de opressão ao qual ele faz parte (hooks, 2019; LUGONES, 2020; BAIRROS, 2020; BUTLER, 2017, p. 21). Desse modo, ao invés do termo “categorias” para indicar cada uma delas, María Lugones (2020) propõe que pensemos em “categorial”, ou seja, em que elas não podem ser desassociadas, e que elas não são esferas separadas (BAIRROS, 2020).

Rozsika Parker (2019, p. 97) separa a feminilidade em quatro formas: a construída, social e psicologicamente; a vivida, aquela que se faz e é experimentada no cotidiano; a idealizada, sobre como uma “mulher deve ser”, variando conforme o contexto histórico; e a estereotipada, a visão que se tem sobre como são e o que se deve esperar delas. O estereótipo feminino busca apagar a diversidade presente na vivência de cada mulher, como classe, raça e sexualidade, entre outros, ao passo que na história da arte, ele atua para deslegitimar a produção artística de mulheres, como forma de mostrar o domínio da arte masculina (PARKER, 2019, p. 98).

Nessa esteira, compreendemos que a abordagem feminista da história da arte parte de pelo menos três eixos principais, que podem se interligar, são eles: 1) uma crítica à história tradicional, pensada a partir das relações de gênero que a perpassam, bem como um posicionamento político¹³, atuando, ao mesmo tempo, como uma desconstrução da disciplina para sua reelaboração por uma nova perspectiva; 2) uma história “das mulheres”, em que se busca a atuação destas ao longo do tempo, (SCOTT, 2008, p. 37-38), é papel de uma pesquisa em história da arte feminista, trazer novas análises e materiais sobre a sua produção (NEAD, 2013, p. 118, 79), no entanto, isso, às vezes, acaba a aproximando de uma história tradicional, ou mesmo as colocando como exceções à regra, sobretudo nos casos artísticos da “genialidade”, o que constituiria um novo problema (NOCHLIN, 2018), outras vezes percebendo que as diferenças nas produções artísticas também são percorridas pela estrutura sexualizada de poder, pautada na desigualdade, em espaços de opressão, mas também de negociação e criação (POLLOCK, 2019, p. 124, 143; NEAD, 2013, p. 12); e 3) a própria produção artística feminista.

A partir dela, foi possível compreender como a história da arte canônica elaborada principalmente por homens, traz não só outros homens como basicamente os únicos produtores,

¹³ Na escrita desta tese, ainda nos inserimos no contexto do aumento significativo do conservadorismo ameaçador, com significativo retrocesso político, social, que pode demonstrar o que há de pior nas pessoas. Se ele sempre esteve aí, hoje ele parece se sentir à vontade para sair das sombras e espalhar todos os tipos de ameaças e violências, sobretudo contra as minorias. Por isso, se faz necessário, marcar um posicionamento político, ativista. Mas se há o aumento do conservadorismo, também há a crescente luta, ativismo, desses grupos por espaços e por reconhecimento na sociedade (PRADA, 2018, p. 32).

mas também o apresentam enquanto gênios, numa mistificação sobre o passado, posicionando as mulheres como o outro fator da relação, em que estas são os objetos a serem vistos, passivas dos desejos dos homens, sempre disponíveis ao olhar, como algo “*possível*”, um ser enigmático, eterno e imutável, reforçando os estereótipos das primeiras como dominadas e dos segundos como dominadores (BALTHAZAR, MARCELLO, 2018, p. 6; KAPLAN, 1995, p. 45-49¹⁴; BERGER, 2010)¹⁵.

Inúmeras pesquisas apontam para o gênero enquanto uma construção histórica, em que códigos de conduta são atrelados a determinado gênero, relacionados principalmente aos binários homem/mulher, numa relação hierárquica¹⁶ (BUTLER, 1998, 2017; NICHOLSON, 2000; PRECIADO, 2000; LUGONES, 2020). No século XIX se intensificou a noção da mulher e da feminilidade pautadas em valores burgueses, que acabam sendo direcionadas a outras camadas sociais, que a compreendiam como “domesticada”, pela relação entre sua suposta “natureza”, vistas antes de tudo como corpos maternos, extraia-se daí sua função social subalterna: casar, cuidar do marido, da casa e das crias, tornando-as passivas e dependentes economicamente da figura masculina (ADELMAN, 2011, p. 933-934; NEAD, 2013, p. 81-82). A mulher existiria, nesse sentido, quando atende aos anseios masculinos, tornando-se imagem não dela mesma, que está ausente, mas uma visão sobre si pautada na imagem masculina.

¹⁴ Em sua análise sobre a construção imagética cinematográfica do melodrama hollywoodiano, Ann Kaplan (1995, p. 43-45), demonstra como ela foi elaborada para atender “[...] desejos e necessidades criados pela organização familiar do século XIX [...]”, pautadas em padrões patriarcais; nesse sentido, a autora propõe que tanto a produção em si, como o conteúdo (dialogando com a psicanálise), sejam pensados para compreender as formas que colaboram para a manutenção do *status quo*, mas também podem servir para a sua crítica, para o questionamento de papéis delimitados por ele, atuando como uma pedagogia de gênero sobre os “seus” papéis (KAPLAN, 1995, p. 45-49).

¹⁵ Bruno Moreschi, Ananda Carvalho e Gabriel Pereira (2019) constaram por meio da pesquisa *História da arte*, que buscou analisar o conteúdo qualitativo e quantitativo dos livros mais utilizados nos cursos de artes visuais no Brasil – a saber: *História da Arte*, de Ernst Hans Gombrich; *Arte Moderna*, de Giulio Carlo Argan; *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*, de Michael Archer; *Arte Contemporânea: Uma Introdução*, de Anne Cauquelin; *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, de Heinrich Wölfflin; *Estilos, Escolas & Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte*, de Amy Dempsey; *Guia de História da Arte*, de Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo; *Iniciação à História da Arte*, de Horst W. Janson e Anthony F. Janson; *Teorias da Arte Moderna*, de Herschel B. Chipp; *Tudo sobre Arte*, de Stephen Farthing; *História da Cidade*, de Leonardo Benevolo –, que além desses livros terem sido em grande parte escritos por homens, também privilegiam as obras de arte produzidas por seus semelhantes, sobretudo pintores europeus e estadunidenses, sendo que as mulheres ocupam menos de 10% dessas páginas, e os artistas negros menos ainda: 20 homens e 2 mulheres. Ainda de acordo com esses autores: “Das 5.516 imagens dos 11 livros, um total de 1.060 possui pelo menos uma figura feminina, sendo que 44,3% delas são de corpos femininos nus ou seminus. Já a figura masculina aparece em 763 imagens, sendo que 18,95% delas com homens nus ou seminus – e, dessa porcentagem, 48,2% são na verdade representações de Jesus.” Figura que no Ocidente é considerada um dos maiores símbolos da humanidade, apontando como na própria questão da nudez ou do seminu, os homens ganham privilégios que não são relacionadas à figura feminina (CARVALHO, MORESCHI e PEREIRA, 2019, p. 36).

¹⁶ O sexismo marca a divisão de papéis sociais e a naturalização da feminilidade se produz, assim, como uma forma de controle, naturalização esta que é questionada pelo feminismo e estudos de gênero, que percebe a família como centro de reprodução da opressão (PARKER, 2019, p. 96-97).

Construção do olhar

É possível perceber na produção imagética a construção não só do corpo da mulher entendido enquanto objeto a ser contemplado, mas também da elaboração de um produtor e espectador “ideal” que satisfará seus desejos, suas fantasias, sejam elas no campo da sexualidade ou no campo dos papéis sociais, construindo as diferenças sociais e hierárquicas entre eles e enfatizando as relações de poder, em que estes dois campos não se separam. Numa posição contrária, o feminismo prevê não um corpo essencial, único, feminino, mas múltiplas possibilidades de existências, pois, ele é um “empenho político” (NEAD, 2013, p. 118, 79).

Os marcadores sociais são hierarquizados, caracterizando apenas as pessoas que são vistas como as “outras” (LERNER, 1993, p. 210). A figura do homem torna-se padrão para todas as medidas possíveis, concebendo as mulheres sempre como a outra, aquilo que difere do padrão masculino, o ser incompleto, numa relação entre o “nós”, o “eu” que se constitui enquanto sujeito político, aquele que tem o poder de fala – masculino, branco, eurocentrado (e, posteriormente, centrado nos Estados Unidos) e heteronormativo –, numa lógica de dominação versus as “outras”, que são todas as demais, que precisam lutar para que as suas vozes sejam ouvidas¹⁷ (BERGER, 2010; NAVARRO-SWAIN, 2011; BALTHAZAR e MARCELLO, 2018, p. 5-6; NOCHLIN, 2016; LOPONTE, 2002; BUTLER, 2017, p. 31-34; DUBY, 1992; MELLO, OLIVEIRA, 2018, p. 4). Como enfatizado no começo desta *Introdução* essa é a relação que encontramos em grande medida, pelo menos no recorte analisado, em *La Vie Parisienne*. Assim, se faz necessário pensar a partir de quem e de “qual modelo” se generaliza (LERNER, 1993, p. 212). O não classificável é visto muitas vezes como perigoso à ordem estabelecida (NEAD, 2013, p. 56).

Assim, até mesmo o olhar feminino sobre si, segundo John Berger (2010), seria de um “supervisor masculino”, tendo sido construído ao longo dos anos por meio da fabricação imagética dominada pelos homens, essa relação também estaria presente nas imagens do nu feminino, funcionando como um olhar “autorregulador” (BERGER, 2010; DUBY, 1996; PINHEIRO, 2015; JULIANO, 2002, p. 88; KAPLAN, 1995, p. 52-53; NEAD, 2013, p. 25). “Para o autor, para se obter o gênero do nu, é necessário que o corpo seja encarado como tal.” (PINHEIRO, 2015, p. 24). A cultura ocidental é pautada pela lógica de papéis de “domínio/submissão”, referentes a construção e introjeção de “mitos das diferenças sexuais”

¹⁷ “E o que dizer do homem euro-americano heterossexual privilegiado? Sua história é simplesmente “história”. Sua escrita é simplesmente “literatura”. Ele sozinho não ganha prefixos. Então ele se torna o humano genérico, [...], o centro definidor, aquela cuja verdade parcial e particular se estende ao todo. [...]” (LERNER, 1993, p. 210).

entre masculino e feminino (KAPLAN, 1995, p. 52-53). A mulher enquanto um símbolo, “ídolo” e objeto da atenção e adoração dos homens (BAUDELAIRE, 2010, p. 67), é, ao mesmo tempo, vista de forma negativa e subserviente ao olhar masculino, colocando muitas vezes a mulher como objeto de contemplação, sem ação, e o homem como aquele que tem o direito de olhar e possuir (POLLOCK, 2019, p. 138): “[...] A MULHER é, ao mesmo tempo, um ídolo e nada além de uma palavra. [...]” (POLLOCK, 2019, p. 134, grifo no original)¹⁸. Na revista, é comum encontrarmos uma construção imagética produzida para satisfazer o olhar e o prazer masculino, atendendo a uma nova feminilidade e, simultaneamente, a transformações da sexualidade burguesa: os olhares das mulheres muitas vezes já não são alheios a quem as olha.

Isabelle Anchieta (2019), compreende que as mulheres nunca foram apenas objetos do olhar masculino, numa relação passiva, mas construíram elas próprias espaços para negociação das qualidades que lhes atribuíam, como mencionado anteriormente, “subvertendo as imagens em seu favor” (ANCHIETA, 2019, p. 16-17)¹⁹.

Assim, ainda que nossos produtores sejam homens tratando das mulheres enquanto objetos, valores típicos de uma história da arte tradicional, ela será abordada através do primeiro aspecto mencionado: o de uma perspectiva feminista sobre essas relações, problematizando-as e compreendendo o processo de construção presentes na elaboração dessas imagens. Elas dizem tanto respeito a construção da masculinidade, como da feminilidade expressas nelas, uma vez que: “A mulher está presente enquanto imagem (...) passiva, disponível, possível, impotente. O homem está ausente da imagem, mas o que esta [ausência] significa é sua fala, sua opinião e

¹⁸ Em grande medida, quando a mulher assume esse mesmo poder nas diferentes representações sobre ela, elabora-se uma inversão de papéis, que de algum modo, colaboram para que essa estrutura se mantenha intacta: na contemporaneidade é necessário questionar essa lógica de dominação/submissão, produzindo novos sentidos que não precisem passar por ela (KAPLAN, 1995, p. 52-53). Nesse sentido, o olhar deve ser reelaborado a partir das múltiplas identidades e não ser tomado como parâmetro a prevalência do olhar masculino introjetado em nós, devemos ter autonomia para pensar a construção do olhar e as mudanças necessárias sobre ele, usando diferentes ferramentas para desconstruir padrões (KAPLAN, 1995, p. 45).

¹⁹ Porém, Anchieta (2019, p. 17-18) apresenta uma concepção de que não se poderia dizer que a história da arte é dividida entre homens e mulheres e que um prevaleceria sobre outro, tentando “demonstrar que as mulheres participaram ativamente na construção de suas imagens ao longa da história” (ANCHIETA, 2019, p. 18), visão esta que é questionada não só neste trabalho, mas por toda uma corrente teórica feminista que aponta para como os homens tiveram privilégios na construção do olhar sobre o corpo feminino, sobretudo, até o século XIX, período em que há “o papel crescente das mulheres [...] na desconstrução do olhar” (MELLO, OLIVEIRA, 2018, p. 6). De acordo com Anne Higonnet (2000, p. 410) o começo do século XX traz novas possibilidades às mulheres, entre elas a de poder exercer a própria construção das imagens de si, paralelamente as representações sobre elas feitas por terceiros continuava forte, no entanto, ambas produções acabam levantando questões importantes sobre a imagem da mulher. Não se nega o fato de que essas imagens poderiam ocasionar negociações entre artistas e modelos. Retomando a autora: “Não podemos esquecer que os homens não só representaram a “mulher ideal”, como também deram forma ao medo e à atração provocados pelas insubordinações sociais protagonizadas por algumas mulheres, como as supostas bruxas, cortesãs e, mais tarde, as *stars*. As imagens, nesse sentido, testemunham e também produzem as contradições dessas redes entrelaçadas de contato” (ANCHIETA, 2019, p. 18).

sua posição de domínio” (PARKER, POLLOCK, 2013, p. 116 *apud* CARVALHO, MORESCHI, PEREIRA, 2019, p. 36).

A construção do gosto expresso em *La Vie Parisienne* seja para atender os próprios interesses artísticos, seja para criar ao gosto do freguês, trazem a construção de valores ligados a um determinado recorte: a mulher, branca, magra, burguesa ou com vias de ascensão à, principalmente ligadas ao *demi-monde*, que estão disponíveis ao olhar, mesmo quando estas estão tomando as rédeas de sua própria vida²⁰. Há pouco espaço para mulheres não-brancas, as imagens de mulheres negras, asiáticas ou outras, são mais espaçadas, e geralmente são associadas às imagens de colônias como exóticas e não civilizadas²¹, predominando, assim, os valores de uma classe burguesa branca, construída sobretudo por homens, significando, ao invés de um silenciamento, uma voz favorável à visão do papel da França enquanto colonizadora que deveria levar “civilização” aos que considerava inferiores (LEITE, 2019).

Segundo Anchieta (2019, p. 18) as mulheres tiveram que passar por dois processos: 1) serem reconhecidas enquanto seres humanos, e 2) posteriormente serem reconhecidas enquanto indivíduos e não como uma massa que se expressaria através de um único tipo possível. Assim, embora apresentemos mais especificamente um fenótipo particular, a saber, a mulher jovem, magra e branca, elas são mostradas em diferentes momentos, atividades ou mesmos tipos femininos. Neste trabalho ainda que destaquemos em alguns momentos determinadas imagens, pois são vistas como síntese, elas são pensadas enquanto séries, que são apresentadas pelos tipos catalogados por nós.

A estética galante

Dentro das variedades femininas, alguns temas e ações tornam-se recorrentes, como: o uso de uma peça mais transparente; os recortes estrategicamente posicionados nos seios, barriga e nádegas; roupas que por algum “descuido” caíram e deixam ver seus corpos, entre outros. De acordo com Maria Capó (2014, p. 177), as peças íntimas, bem como, as poucas peças

²⁰ Aproximando-se, dessa maneira, do que Marina de Carvalho (2020) chamou de feminino gentrificado, ao pensar sobre escritos de “mulheres” em dois periódicos brasileiros do começo do século XX, o *Rio Nu* e *Sans Dessous*, em que busca-se uma transformação social, às vezes com deslocamento de populações, por meio de um tipo específico de perfil: branca, classe média, burguesa, heterossexual (e lésbica quando convém ao olhar masculino), com padrões franceses de cultura e refinamento, que buscam por prestígio social, para aumentar seu capital simbólico e material (CARVALHO, 2020).

²¹ Até mesmo Josephine Baker, artista multifacetada, a personagem negra mais comum em *La Vie Parisienne* – ainda que o número de vezes que aparece na revista não se compare nem de longe com a quantidade das imagens de mulheres brancas –, foi constantemente tratada quanto uma figura exótica, fazendo referência também a sua dança sensual.

ou ainda algum movimento que deixasse ver mais do que se “deveria” foi fetiche no século XIX. Pode-se dizer que ela continuou bastante presente durante o século XX. É comum ver capas da revista em que um seio aparece descoberto, outras vezes uma cinta-liga aparece. Outras cenas comuns são as que estão tomando banho seja em casa, seja na praia ou em lagos. Segundo Capó (2014, p. 185) esse era um momento privilegiado para se representar os corpos, pois, estes ficavam mais livres (algumas vezes totalmente) das roupas, possibilitando um outro olhar sobre eles.

Constatamos que uma das formas comuns utilizadas como recurso pela revista para provocar o efeito pornoerótico, era o uso de duplo sentido²² seja da própria imagem, como a do texto que a acompanha, gerando muitas vezes um efeito também cômico. A tradição pornográfica francesa que vinha desde o século XVI de trazer “[...] o corpo feminino como um objeto a serviço do prazer masculino. [...]” (HUNT, 1999, p. 46), parece se manter na revista ilustrada.

Para Luciana Klanovicz (2010, p. 99) o erótico está intimamente ligado com desejo e este, por sua vez, mais diretamente relacionado às sensações ocasionados pelos objetos que o provocam. Ambos atuam diretamente na construção de nossa sexualidade, transformando certas partes do corpo em “zonas erógenas”: há uma longa tradição em mostrar corpos nus, mas apenas algumas partes deles são elegíveis pela cultura ocidental como zonas erógenas (SIGEL, 2005, p. 2).

Aquilo que é considerado pornoerótico, que pode servir como fonte de prazer a qualquer um dos cinco sentidos, muda de acordo com o contexto histórico do qual faz parte, criando uma cultura de determinados padrões corporais por exemplo, ou daquilo que é enfatizado, com aquilo que é escondido. De acordo com Anna Maria Ballogh (2006, p. 150) o termo seduzir pode tanto ter a conotação positiva do bem-estar, como um sentido negativo ligado ao mal, à manipulação. Outra forma de compreendê-lo é pela noção de “desvio”, que pode conter as duas noções anteriores, como se a pessoa que fosse seduzida desviasse de seu caminho: “[...] Trata-se, pois, de um percurso passional complexo muito denso e com amplas oscilações entre momentos de tensão e relaxamento, atração e repulsão.” (BALLOGH, 2006, p. 153). A sedução é vista aqui por seu caráter ambíguo, ao mesmo tempo em que traz poder, controle a quem a exerce, pode também transformá-la em um objeto. Para a autora, o erotismo

²² Os textos podem ser maliciosos e indecorosos, dependendo do contexto e do tom utilizado, sendo possível tornar palavras “inocentes” em algo pornoerótico, por meio da técnica do duplo sentido, construindo um “erotismo possível”, produzindo o efeito da excitação sexual ou suas vias de fato, colaborando para uma “teatralização da sedução” (GOULEMOT, 2000, p. 21-25).

também está relacionado à busca pelo prazer, não só mental, mas também físico (BALLOGH, 2006). Butler compreende o desejo a partir da imaginação, como “transfiguração do próprio corpo desejante.” (BUTLER, 2017, p. 128).

A França conta com uma longa tradição pornoerótica, e parte dela subversiva, que se desenvolveu tanto no âmbito literário como no âmbito imagético, que haveria surgido no século XVI e já se estabelecido no século XVIII (na década de 1740), influenciando, assim como a Inglaterra, o consumo e a produção desse tipo de literatura no resto da Europa, “desenvolvendo-se simultaneamente à cultura do material impresso” (HUNT, 1999, p. 31; PHILLIPS, 2005, p. 125).

Dentro desse universo, as revistas ilustradas tiveram um papel de destaque no final do século XIX e início do século XX. Na França uma revista chama atenção por sua longevidade: *La Vie Parisienne*, fundada em janeiro de 1863 e encerrada no ano de 1972. Com o passar do tempo houve algumas mudanças, apesar de o caráter erótico e o tom humorístico terem permanecido em suas publicações. De acordo com Victor Arwars (2010, p. 7):

La Vie Parisienne tentou uma mistura fresca de charges humorísticas, pequenas histórias, contos afiados sobre a moda popular, até fofocas sobre personalidades da época cujos nomes quase nunca eram totalmente explicitados ou que eram dados pseudônimos; colunas de aforismos sobre temas como casamento (“O casamento é a única operação dolorosa em que nenhuma anestesia é permitida”, ou “O casamento é o fim para o homem e o começo para a mulher”) e amor (“Licenciosidade é o tempero do amor”, ou “Sem ciúmes até mesmo as paixões mais violentas não durariam uma semana”); muita moda orientada para brincadeiras sofisticadas definindo páginas de diálogo; e comentários ácidos sobre tudo e todos, música, arte, o teatro, as raças, esportes, a bolsa de valores. Surpreendentemente a mistura funcionou. Fundada em 1863, os parisienses compraram semana após semana, números suficientes para garantir a sua sobrevivência por mais de um século. (ARWARS, 2010, p. 7)²³.

A partir de 1905²⁴, com a compra da revista por Charles Saglio, *La Vie Parisienne* que era voltada para um público mais amplo – homens e mulheres da classe média e alta –, abordando diversos temas, passa por uma guinada editorial visando o público masculino e assim, acentuando ainda mais o aspecto erótico-pornográfico, ao fazer com que estivesse

²³ “*La Vie Parisienne* attempted a fresh mix of humorous cartoons, short stories, sharp little tales of fashion-folk, up-to-the-minute gossip about prominent persons whose names are almost never fully spelled out or who are given pseudonyms; columns of aphorisms on such subjects as marriage (“Marriage is the only really painful operation for which no anesthetic is allowed”, or “Marriage is the end for the man and the beginning for the woman”) and love (Licentiousness is the spice of love”, or “Without jealousy even the most violent passions would not last a week”); much fashion-orientated sophisticated banter set out as pages of dialogue; and acid comments about all and sundry, music, art, the theatre, the races, sports, the stock exchange. Somewhat surprisingly, the mixture took. Founded in 1863, Parisians bought it in sufficient numbers week after week to ensure its survival for over a century.” (ARWARS, 2010, p. 7).

²⁴ Como veremos, essa data não é consensual.

presente em todas as suas páginas. Além disso, é fato a se destacar o uso por Paul Herman (1990, p. 64) da expressão “suavemente libertina” para descrever tal publicação.

O termo “libertina/libertino”, no final do século XIX e início do XX, estava relacionada ao “desregramento dos costumes, dos hábitos” (FERREIRA, 2009, p. 129). Já no século XVII, segundo Lynn Hunt, a libertinagem já era associada à pornografia, “Os libertinos seriam livres-pensadores abertos à experimentação sexual e literária. Para os seus adversários da Igreja e do Estado, eram os propagadores e consumidores da pornografia.” (HUNT, 1999, p. 38).

Os libertinos, eram aqueles mais livres tanto em relação aos jogos amorosos, que envolviam a sedução, a conversação e a busca do prazer como sinônimo de felicidade: a sexualidade passa a ser vista como “chave para a liberação e a realização do sujeito”, em que os desejos possuem mobilidade, marcados pelo processo de insatisfação e renovação deste. Assim, a partir do século XVII há um aumento de discursos e práticas sobre o corpo sexuado e sua presença, do prazer e do amor como importantes elementos para a constituição de si, bem como a busca para essas realizações, além do aspecto “médico-legais”, (SOHN, 2011, p. 109, 118; MONZANI, 1996; PHILLIPS, 2005, p. 131), a sexualidade passa a ser considerada uma importante ferramenta para ser feliz, das mais diferentes formas, encontradas como expressão da “natureza”²⁵, e passa a constituir aquilo que é entendido como bom (e que, portanto, pode variar de acordo com quem o vivenciava), como fonte de prazer (século XVIII); como também ao pensamento de uma forma mais geral (MONZANI, 1996; TROUSSON, 1996; DARTON, 1996).

O libertino estaria relacionado aos valores aristocráticos, como a busca pelo prazer e a “depravação dos costumes”: “A literatura libertina é transgressora na medida em que é um empreendimento de libertação, a reabilitação do prazer contra as proibições” de uma sociedade, transgredindo-a sempre por meio de táticas elaboradas, de jogos de sedução, atuando como uma espécie de códigos comportamentais, de “boas maneiras” que buscam se afastar de relações explícitas, tendo nas festas galantes um dos temas de destaque: a “permissividade e imoralidade eletiva” (TROUSSON, 1996). Desse modo, os escritores pornoeróticos, tiravam muitas vezes suas inspirações de próprias fofocas sobre o que acontecia nos clausos, como na corte, mesclando informações fictícias e reais dentro de um mesmo livro: é possível perceber a permanência de uma tradição pornográfica em textos posteriores, com situações, personagens e histórias reatualizadas (VINCENT-BUFFAULT, 2007, p. 98; SIGEL, 2005, p. 9).

²⁵ Formas que, segundo Luiz Ricardo Monzani (1996), serão levadas ao extremo por Marquês de Sade.

O desenvolvimento da imprensa e de todo um sistema relacionado a ela, assim como a redescoberta de textos da antiguidade que falavam sobre a sexualidade, contribuiu para sua disseminação, que tinha na Itália e em Pietro Aretino um dos centros de referência para os textos pornográficos, sendo um autor consagrado já no século XVIII (SIGEL, 2005, p. 8-9; GOULEMOT, 2000, p. 32, 78)²⁶.

Durante esse período, apesar da censura, houve um aumento de produção, circulação e consumo por um público mais amplo, em parte motivado pela sua demanda, de obras literária – os livros eram conhecidos como de “segunda prateleira” –, e artísticas com essa abordagem, fazendo parte da cultura geral do período, lida por diferentes estratos sociais (VINCENT-BUFFAULT, 2007, p. 102; GOULEMOT, 2000, p. 13-16, 49, 79-80). No entanto, segundo Jean-Marie Goulemot (2000, p. 18), ainda era mais restrita em relação à literatura de um modo geral: “[...] A circulação do livro pornográfico, reduzida no essencial, aos meios intelectuais e científicos, às classes economicamente dominantes, aos círculos ligados à prostituição, prova que se deve limitar seu impacto social. [...]”. Devido à censura, por questões de não aceitação “moral”, a sua circulação era feita de forma mais restrita, clandestinamente por meio do comércio “não oficial”, bem como seu consumo e sua guarda, que se davam de forma sigilosa, em ambientes privados e/ou entre amigos (PHILLIPS, 2005, p. 120-131; GOULEMOT, 2000, p. 16-17). A compra desse tipo de material, em Paris, era feita em locais populares e de grande movimento, onde mais tarde se venderiam as fotografias de mesmo teor, inclusive em espaços frequentados pela corte, chegando a “acompanhar em suas viagens”; (VINCENT-BUFFAULT, 2007, p. 102; GOULEMOT, 2000, p. 39-40).

O obsceno permeava diferentes meios segundo os censores: a obscenidade e a licenciosidade eram associadas aos libertinos, julgados moralmente por falas e/ou costumes considerados indecorosos, segundo os preceitos morais da época (GOULEMOT, 2000, p. 23-25). Os livros pornoeróticos passavam por diferentes processos e restrições, sendo os mais visados pela censura, os escritores eram acusados por ela e presos por escreverem obras consideradas licenciosas, assim como os seus vendedores, geralmente, caixeiros viajantes, tendo um aumento também de prisões de impressores de literatura pornográfica (GOULEMOT,

²⁶ A tradição pornográfica de impressos continuou na primeira metade do século XIX, quando as houve transformações do comércio desse tipo de livro, que se devem a pelo menos três fatores: diminuição das críticas políticas ao estado e a religião, produção pensada mais diretamente para o amplo consumo e a um aumento de controle do estado sobre a produção por meio da censura, baseada numa suposta defesa da moralidade pública, buscando controlar a sexualidade, sobretudo a feminina (SIGEL, 2005, p. 11-13).

2000, p. 36-42)²⁷. Havia uma separação entre o livro considerado apenas licencioso, do obsceno: o primeiro era visto como menos perigoso e, por isso, poderia ser mais tolerado, enquanto o segundo era tido como lascivo – nesse contexto, ainda que a palavra obscenidade fosse de difícil definição, ela também era compreendida como “repulsiva”, “chocante” e/ou “ofensiva” –, e, portanto, perigoso por ter um potencial corrompedor, uma vez que serviria como modelo de comportamento para seus leitores, podendo o levar a ações também “imorais”, nesse sentido é compreendido como um livro ativo e, por isso, censurado, criando dessa maneira as categorias do tolerável/intolerável (PHILLIPS, 2005, p. 126-127; GOULEMOT, 2000, p. 26, 29).

Desde o início da imprensa, a França compreendia os livros como perigosos, fazendo com que ela tenha uma longa tradição com a censura, seja por questões religiosas e/ou políticas: “[...] Em 1759, 40% dos prisioneiros detidos na Bastilha estavam lá por crimes relacionados com livros.”, já ao final do século XVIII, poderiam ser condenados por obras que se opusessem ao governo (PHILLIPS, 2005, p. 127-128). No século XIX novas leis de censura se instauram, como a lei de 17 de maio de 1829, que se torna ainda mais severa em 1822 e se estende até 1881 (quando a imprensa é declarada livre), ela previa multa ou até cinco anos de prisão para obras que fossem declaradas contra a “decência pública”, essa lei foi utilizada para processar Charles Baudelaire, por *As flores do mal*, e Gustave Flaubert, por *Madame Bovary*; sendo reativada em 1958 por Charles Gaulle (PHILLIPS, 2005, p. 128). Mas mesmo antes, entre 1945-1960, um período de “extrema censura” tinha sido instaurado, livros de Henry Miller e de Sade foram proibidos, até os anos 1970 a apreensão de livros continuava firme; posteriormente, o controle se deu de formas mais “indiretas e sutis” (PHILLIPS, 2005, p. 129-130). Do *fin de siècle* ao começo do XX – até os anos 1930 o pornográfico era visto como “decadência social” e potencialmente nocivos –, na França, a temática preocupava pela questão da moralidade pública (burguesa) da época, a associando a mais um problema gerado pela modernidade, intensificava-se o controle do estado sobre materiais considerados pornográficos e/ou obscenos, bem como as críticas sobre ela, com o aparecimento de textos abolicionistas contra a violência sexual, com “fins humanitários”, houve também a criação de ligas “anti-obscenidade” com encorajamento da igreja católica, a qual tinha criado o Índice de Obras Proibidas de Roma, pela defesa dos “bons costumes” (SIGEL, 2005, p. 2, 12-15; PHILLIPS, 2005, p. 129;

²⁷ A pornografia era meio de subsistência de muitos escritores, mas a censura fez com que muitas pessoas publicassem seus textos ou de forma anônima ou sob pseudônimos (GOULEMOT, 2000, p. 83; SOHN, 2011, p. 114).

GOULEMOT, 2000, p. 10). Nesse período também surgem novas disciplinas sociais de investigação da sexualidade (SIGEL, 2005, p. 14).

A libertinagem era vista, sobretudo pela igreja, como um costume que levaria à crítica da própria religião, posição não sem fundamentos, uma vez que ela era constantemente atacada, junto ao estado, pelos intelectuais libertinos pelos seus princípios moralizantes, num tom bastante anticlerical (século XVI-XVII), com obras em diferentes formatos, desde romances, até libelos, panfletos, alguns de caráter também satírico, conhecidos como “livros filosóficos” pelos livreiros, pois muitos de seus autores eram filósofos iluministas (VINCENT-BUFFAULT, 2007, p. 8-9; MONZANI, 1996; TROUSSON, 1996; DARTON, 1996; PHILLIPS, 2005, p. 128; GOULEMOT, 2000, p. 16; SIGEL, 2005, p. 8-10)²⁸: “[...] Um efeito corruptor une filosofia das Luzes e literatura pornográfica, uma mesma arma que serve a seus fins: a sedução. [...]” (GOULEMOT, 2000, p. 27).

Assim, o pornoerotismo presente em textos iluministas franceses se definia também por seu aspecto filosófico, político, de crítica social, anticlericalismo e antimonarquista, com ataque a diferentes grupos políticos e sociais, ao borrar essas diferentes fronteiras por meio do pornoerotismo era construído como subversivo, atuando como manifestações *anti-establishment*, o ápice desse tipo de escrito se deu partir da Revolução Francesa, até o julgamento de Maria Antonieta (SIGEL, 2005, p. 8-10; VINCENT-BUFFAULT, 2007, p. 102; GOULEMOT, 2000, p. 44-46, 85-86; PHILLIPS, 2005, p. 125, 141). Para John Phillips (2005, p. 128), divergindo da posição de Goulemot, esse tipo de produção “desempenhou um papel significativo na criação de um clima favorável à revolução.”.

Anne Vincent-Buffault (2007, p. 97-99, 103) apresenta os principais dispositivos para despertar tanto a imaginação erótica, quanto pornográfica durante o Iluminismo francês, período que privilegiou o olhar como o sentido para apreciar os aspectos pornoeróticos (ainda que este fosse também acompanhado pelos demais sentidos); nesse contexto, misturando valores burgueses e aristocráticos, os lugares íntimos, privados, são frequentemente escolhidos para cenas de teor também mais íntimo, inovando com espaços destinados exclusivamente ao sexo, como as alcovas, *boudoirs*, mobiliados e altamente decorados pensados a partir dessa perspectiva, mas também com outras tantas possibilidades, como espaços “domesticados” dentro da natureza, todos possibilitam o voyeurismo; nesses termos, o século XVIII é visto pela

²⁸ A Inglaterra também possui uma tradição política dos escritos pornográficos, utilizada para questionar a sua própria monarquia (SIGEL, 2005, p. 5, 10).

autora como a “era de ouro” do erotismo²⁹. Muitas vezes, a literatura também se utilizava de imagens para aumentar a sua carga pornoerótica, com isso, os efeitos visuais provocados pelas pinturas eram buscados para as confecções das gravuras, enfatizando o aspecto importante do olhar na leitura dessas obras, construindo um público voyeur (VINCENT-BUFFAULT, 2007, p. 102-103).

Existe sem dúvida uma convivência secreta entre a filosofia Iluminista e a primazia dada, entre os sentidos, à visão, uma certa correspondência também com a estética do rococó, uma espécie de “tensão” do Iluminismo presa entre a exigência de uma ordem racional e a de uma sensibilidade mais vagabunda. (BOULAD-AYOUB, 2001, p. 430)

³⁰

Assim, além desses textos, a tradição dos estilos dos artistas de *La Vie Parisienne*, parecem retomar as *festas galantes*³¹ e *pinturas de gênero* temas de pintores do rococó³² como:

²⁹ Esse tipo de escrita foi revivida no século XX pelos surrealistas, com um novo diálogo a partir da psicanálise (PHILLIPS, 2005, p. 125). John Phillips (2005), ao abordar as diferentes fases da literatura pornográfica/erótica francesa canônica durante o século XX, analisando das inovações as “repetições de temas”, compreende que a literatura é além de uma produção estética, um produto cultural. A literatura pornoerótica francesa do século XX repetiria algumas tradições, convenções do século XVIII, mas existiriam quatro mudanças principais em relação a ela: a influência de Freud sobre a perspectiva do erótico, do inconsciente, com desejos próprios de mulheres, gays e outros; 2) obras escritas por escritores homossexuais, destinada ao mesmo público, com o aumento da “pluralidade de discursos”, entre elas, mais obras feitas por mulheres, mesmo assim, algumas escritoras mantiveram o público masculino como alvo; 3) torna-se uma parte lucrativa da literatura convencional; 4) censura feita apenas de forma indireta (PHILLIPS, 2005, p. 138-140).

³⁰ « Il y a sans doute une secrète connivence entre la philosophie des Lumières et le primat donné, parmi les sens, à la vue, une certaine correspondance aussi avec l'esthétique du rococo, une sorte de "crispation" des Lumières prises entre l'exigence d'un ordre rationnel et celle d'une sensibilité plus vagabonde. » (BOULAD-AYOUB, 2001, p. 430).

³¹ Ainda não há uma conclusão da “origem, desenvolvimento e difusão” sobre as festas galantes (WINTERMUTE, 2004). Durante o século XVIII, outros termos eram mais comuns, entre eles *sujets galants*, talvez o termo *fête galante* tenha sido inventado por Watteau, a sua obra “A peregrinação à ilha de Citera”, foi rebatizada pela academia como *fête galante* (WINTERMUTE, 2004, p. 480).

³² O rococó tem início no começo do século XVIII na França, mas logo se estendeu por toda a Europa, predominando entre os anos 1720-1780 (CHARLES, CARL, 2012, p. 7, 15). O termo deriva da palavra *rocaille* (concha em francês), um adorno frequente nas pinturas e decorações, marcado pelas formas de suas linhas: volteadas, finas, delicadas, sinuosas, com o declínio da simetria nas composições, bem como o uso de cores mais claras, dando aspecto de maior luminosidade, com uso extensivo da técnica pastel; o estilo era conhecido por suas obras “quentes”, “vaporosas”, de atenção ao pormenor, de celebração da “liberdade” e da “frivolidade”; sendo um estilo de ornamentação, encontrado nas construções de inúmeras mansões privadas, salas e outros ambientes mais íntimos, dialogando com o espaço cada vez maior da intimidade, ele também era frequente na decoração, nas joias e em outros objetos de uso cotidiano (CHARLES, CARL, 2012, p. 15-16, 35-38, 44; VINCENT-BUFFAULT, 2007, p. 99; BOULAD-AYOUB, 2001, p. 431-432, 445; HAUSER, [1953], p. 678-679).

Jean-Honoré Fragonard³³, François Boucher³⁴ e Antoine Watteau³⁵ – nomes para além da sua relação canônica, foram escolhidos por terem sido citados de alguma forma pelos artistas de *La Vie Parisienne* –, em que exploravam questões libertinas apresentadas anteriormente, como: as relações íntimas, os aspectos cotidianos e idealizados da vida amorosa e pornoerótica da aristocracia, utilizando mecanismos de “descobertas” do corpo, como: os imprevistos que favoreciam um olhar sobre aquilo que seria escondido, o *voyeurismo*, ou mesmo em cenas mais íntimas em que todo o corpo da modelo é disponível ao olhar, compondo-as com uma paleta bastante luminosa e um aspecto festivo, num tom malicioso e humorístico (DARNTON, 1996). É nesse sentido que a revista parece se estabelecer: na busca por uma cultura hedonística, da celebração do prazer, sobretudo voltado ao homem, em busca de mulheres jovens, bonitas e sedutoras.

No século XVIII, com o rococó a arte e suas formas se relacionavam ao prazer³⁶ da aristocracia e da burguesia em ascensão, colocando de maneira perene uma experiência que é fugaz, dialogando com um novo público consumidor (BOULAD-AYOUB, 2001, p. 430-441),

³³ Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), foi aluno de Boucher, sua obra é caracterizada pela leveza, festas galantes, “libertinagem despreocupada” e o uso de símbolos para “trocadilhos visuais” referentes ao amor e à sexualidade, também pintava em séries, o que permitia fazer uma narrativa imagética; teve como um dos seus patronos Luís XV, Madame du Barry, e ao mesmo tempo Bergeret, que tinha “origem humilde”, mas já era rico, o que aponta para a transformação do consumo (POSNER, 1982, p. 81; 1972, p. 526, 530; CHARLES, CARL, 2012, p. 55; HAUSER, [1953], p. 654-655). O artista gozava de boa reputação no mercado de arte, suas obras alcançavam altos preços, sendo reconhecido em seu tempo (SCHRODER, 2014, p. 150). A partir da Revolução Francesa, Fragonard adaptou sua carreira, entrando no novo governo em 1793, construindo uma carreira governamental relacionada a arte, mas também continuou com seu trabalho artístico, voltando-se principalmente à ilustração de livros libertinos; foi amigo e vizinho de David, um dos pintores mais requisitados durante o período revolucionário (SCHRODER, 2014, p. 150-151).

³⁴ François Boucher (1703-1770), foi um dos sucessores de Watteau, mas também teve influências de Giovanni Battista Tiepolo – “desapareceu com a Revolução”, demorando para ser reconhecido pelas gerações seguintes, pois suas obras eram vistas como decorativas –, o artista foi protegido de Madame Pompadour e um dos preferidos de Luís XV, conhecido por “pintar o desejo”, sua abordagem era mais liberada em relação ao nu (FARMER, 1974, p. 16-18; CHARLES, CARL, 2012, p. 50, 157; HAUSER, [1953], p. 681). Em sua vida obteve êxito profissional: seus desenhos foram amplamente replicados pelos próprios alunos, pela alta demanda de seu trabalho, o que dificultou compreender seu estilo e reconhecer suas obras legítimas (CARLSON, 1966, p. 157). Para Hauser ([1953], p. 681), Boucher foi um dos maiores representantes do rococó, influenciando Fragonard. Alguns filósofos, como Diderot e Rousseau, satirizam a libertinagem luxuosa, mantendo uma posição contraditória, uma vez que também produziam obras licenciosas (GOULEMOT, 2000, p. 34): Diderot criticava as composições de Boucher, apresentando diferenças entre a nudez “natural”, daquela que seria feita com o intuito do erótico-pornográfico, separadas por valorizações morais como “decente” e “indecente”, bem como o olhar do espectador e o papel ativo ou passivo daquela que está nua, enquanto aquela que é observada teria o aspecto “decente”, enquanto a que se mostraria, teria para Diderot um efeito erótico-pornográfico (VINCENT-BUFFAULT, 2007, p. 99-100).

³⁵ Antoine Watteau (1648-1721), se instaura em Paris em 1702, o artista possuía interesse pelo teatro *commedia dell'arte*, sendo conhecido pela inovação do gênero artístico com o seu tema das festas galantes, sua obra era vista como uma forma de celebração da vida, “agradável, privada e decorativa”, estabelecendo uma relação próxima entre o erótico e a intimidade; um de seus patronos foi o Rei Frederick II da Prússia (1712-1786) (CHARLES, CARL, 2012, p. 49). As obras de *festas galantes* de Watteau, demonstrariam, segundo Hauser ([1953], p. 659) e Josiane Boulad-Ayoub (2001, p. 442), uma transformação do gosto da época.

³⁶ Ainda que temas de dor, sofrimento, morte e ruínas façam parte de alguns artistas (BOULAD-AYOUB, 2001, p. 446-447).

situadas no contexto em que a corte havia se mudado para Paris, tornando-se mais urbana, ao mesmo tempo em que escolhem, muitas vezes, o campo para os lugares de lazer e passeios (FARMER, 1974, p. 16). Um novo mercado artístico se formava, com novos compradores e patrocinadores vindos da burguesia, da “classe média superior”³⁷ e da aristocracia – mesmo assim, a arte ainda não era acessível a um público maior como a literatura³⁸ –, que começa a colecionar arte “que os representa”, passando a usá-la como luxo, ostentação de seu enriquecimento e refinamento (HAUSER, [1953], p. 648, 659-660, 678; CHARLES, CARL, 2012, p. 7; BOULAD-AYOUB, 2001, p. 430-441).

Para Victoria Charles e Klaus Carl (2012, p. 27) há, nesse período, uma aproximação entre a nobreza e a burguesia que se colocam em oposição à monarquia, mas também pelo desejo de uma vida mais livre, com a construção de uma nova moral, marcado pela formação do romance cortês. Concomitantemente, as roupas mais elegantes, associadas à aristocracia, foram incorporadas pela burguesia mais rica ao longo do século XVIII (período em que a França já era vista como modelo de elegância) (CHARLES, CARL, 2012, p. 35). Visão próxima a encontrada em Arnold Hauser ([1953], p. 645-646), para quem houve, com a morte de Luís XIV e a regência de Felipe de Orleans, o “renascimento da nobreza” e a individualidade da economia, contribuindo para um “novo estilo no modo de viver das classes superiores” e com isso, uma aproximação das artes com o mundo e a subjetividade burguesa, e esta “volta a alcançar o poder econômico, social e político”, abordando cada vez mais aspectos da intimidade, com o declínio da monumentalidade e do heroísmo presente anteriormente, apesar de ainda manter relações com a arte aristocrática, como o requinte na elaboração das imagens, com uma dissolução lenta dos seus gostos na arte (HAUSER, [1953], p. 645-648). Ao mesmo tempo, estabelecia-se uma relação mais complexa entre a nobreza e as diferentes camadas da burguesia: embora partilhassem críticas à corte, gostos, hábitos e ambientes constituindo uma “única elite cultural”, se intensificavam a hierarquia social entre elas – mesmo com a diminuição dos privilégios da nobreza, ainda que a sua ala mais alta se mantivesse muito rica e

³⁷ No século XVIII, a burguesia já tinha se estabelecido socialmente e economicamente, através dos “princípios econômicos individualistas” da classe média, como por meio do desenvolvimento rápido e crescente dos bancos e das indústrias, tornando a classe burguesa cada vez mais rica, com isso tornou-se produtora e consumidora dos diferentes segmentos culturais, artísticos, literários e intelectuais, refinando cada vez mais o seu gosto, tornando-o cada vez mais seletivo, passando a ser conhecida por ser “cult” (HAUSER, [1953], p. 654-655).

³⁸ “[...] Enquanto na pintura a ligação com as classes superiores continua a manter-se ainda íntegra, o romance borda o ponto de vista das classes médias. [...]” (HAUSER, [1953], p. 671). A partir de Honoré d'Urfé o amor passa a ser o tema principal da literatura, é possível encontrar no século XVII as bases para o “futuro romance classe média”, romance como “gênero literário por excelência”, no século XVIII os romances são marcados pela “des-heroicização e a humanização dos seus heróis” (HAUSER, [1953], p. 672-676).

tivesse acesso aos cargos da corte, e declínio nobreza inferior –, e a crítica da burguesia à nobreza e aos seus privilégios (HAUSER, [1953], p. 650, 652-658).

De acordo com René Démoris (1971, p. 337-341) a sociedade galante é marcada por uma vida festiva, em que a vida amorosa ganha espaços de convivência na relação entre natureza e civilização, em que festas da aristocracia no campo, na natureza, “constituem mais ou menos um substituto das festas reais”, tornando-se o espaço ideal para se poder viver o “amor sentimental”, atuando como uma espécie de “extensões do salão” (TROUSSON, 1996), em que ela se encontra muitas vezes “domesticada”, com a presença de signos culturais, como as estátuas³⁹. Ela se situaria enquanto um espaço privilegiado: “Pelas possibilidades de solidão que ela proporciona, a natureza permite escapar aos olhares alheios, e não apenas aos dos espões da polícia. Ela permite uma liberação erótica” (DÉMORIS, 1971, p. 342)⁴⁰, “lugar onde se pode escapar à ambição e ao interesse”, opondo-se ao universo burguês, da cidade e do dinheiro vindo através do trabalho (ELIAS, 2006, p. 36-38). O pensamento burguês pautaria sua concepção na virtude e seria crítico aos jogos feitos nas festas galantes da aristocracia (TROUSSON, 1996)⁴¹.

A construção da galanteria se dá a partir da tradição literária (século XVII) e da pintura (século XVIII) em que a busca pelo prazer amoroso e sexual, em que as ações dos amantes são sempre calculadas, é o mote principal (STEIGERWARLD, 2009, p. 53, 57-59).

³⁹ Se para Hauser ([1953], p. 660, 663-665), a relação com o campo e a natureza em Watteau era vista como uma forma de enfatizar “um desejo veemente de cultura perfeita, de alegria de viver tranquilo e seguro. [...]”, afastada da filosofia rousseauiana, demonstrando um conflito entre a visão da cidade e da natureza, idealizada, aproximando de um ideal do arcadismo e do bucólico; para Farmer (1974, p. 16) essa relação era de idealização e inocência sobre o campo, dialogando com a “vulgarização da filosofia de Jean Jacques Rousseau”.

⁴⁰ « Par les possibilités de solitude qu'elle ménage, la nature permet d'échapper au regard des autres, et pas seulement à celui des espions de police. Par-là, elle permet une libération érotique. » (DÉMORIS, 1971, p. 342).

⁴¹ Relações essas que após a Revolução Francesa, com a queda do antigo Regime, vão mudar consideravelmente, estabelecendo os valores burgueses como predominantes, em que o enriquecimento por meio do trabalho torna-se algo positivo, passando a ocupar mais espaços de prestígio na sociedade e dominando também os novos códigos de conduta em relação às outras dimensões da vida, entre elas os jogos amorosos e o prazer: “No lugar da honra, surgiu a probidade. No lugar do amor galante, a moral burguesa da virtude” (ELIAS, 2006, p. 36-38). De acordo com Norbert Elias (2006, p. 38-41) essas mudanças também se estenderam para o campo artístico, reelaborando a relação entre consumidores de produtores de arte, os artistas passam a ter maior liberdade em suas composições, pois não teriam que adequar as suas criações aos gostos estabelecidos da aristocracia, agora ele deveria atender ao seu “bom gosto artístico”; a formação do gosto. É formada a crítica de arte e com ela um novo tipo de pensamento se desenvolve – Diderot publica *Os Salões e Ensaio sobre a pintura* – a compreensão da arte passa a ser pautada por “especialistas”, por meio da figura do *connaisseur* e não mais apenas pelos artistas e aristocracia, estabelecendo uma nova relação social e de prestígio na sociedade e entre seus clientes (ELIAS, 2006, p. 38-41; BOULAD-AYOUB, 2001, p. 433-434). Com a Revolução Francesa, durante o governo do Terror o mercado de arte entrou em declínio, assim, como a mudança de gosto por um “estilo menos grandioso, o neoclassicismo se instaura, então, como o estilo das artes (mas ele já vinha se desenvolvendo há algum tempo), caracterizado pelas imagens mais “limpas” e simples que o estilo anterior (SCHRODER, 2014, p. 150-151; CHARLES, CARL, 2012, p. 15): “[...] o classicismo, que era um estilo da aristocracia cortesã, passa a ser o veículo das ideias da progressiva classe média.” (HAUSER, [1953], p. 658).



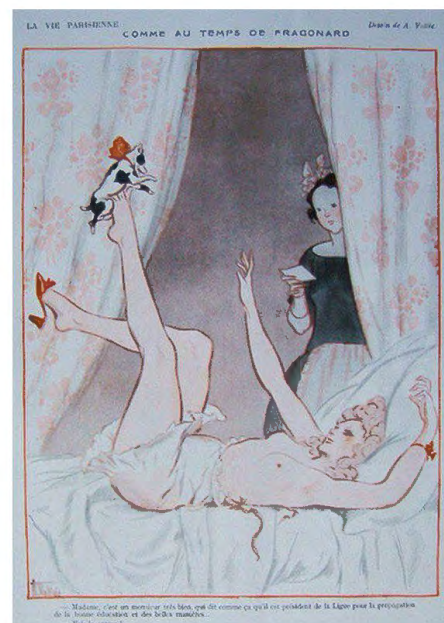
Jean-Honoré Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette* (Os felizes acidentes do balanço ou O balanço), óleo s/tela, 64,2 x 81 cm, 1767.



Armand Vallée, *Vieilles estampes rajeunies / Les hereux hasards de l'escarpolette* (Velhas estampas rejuvenescidas / Os felizes acidentes de balanço), *La Vie Parisienne*, nº19, 13 de maio de 1922, p. 381.



Jean-Honoré Fragonard, *Jovem brincando com um cão*, óleo s/tela, 87 x 87 cm, 1765-1772



Armand Vallée, *Comme au temps de Fragonard* (Como no tempo de Fragonard), *La Vie Parisienne*, nº03, 20 de janeiro de 1923, p. 47.

- Senhora, é um homem distinto, que diz ser presidente da Liga para a propagação da boa educação e das boas maneiras...

- Mande-o entrar!.

Fontes: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 1 – Releitura de Fragonard por Armand Vallée



Chéri Hérrouard, La prière d'une vigne-vierge (A prece de uma videira virgem), *La Vie Parisienne*, nº48, 28 de novembro de 1925, p. 957.

- Fique quieto, sátiro travesso!.. Você não tem vergonha de me fazer corar dessa maneira!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 2 - *La prière d'une vigne-vierge*

As festas galantes, seriam uma forma de reafirmar os valores aristocratas, como o ócio e o tempo para o lazer, os refinamentos dos gostos e dos comportamentos, por meio de uma “estética galante” dos jogos amorosos e dos desejos, em que a discrição torna-se uma “arte” para a elaboração da sedução, assim como os diversos códigos do comportamento corporal, que podem se aliar com outras estratégias, como o uso de fantasias, máscaras, a “arte da conversação”, entre outras (DÉMORIS, 1971, p. 346, 355; STEIGERWARLD, 2009, p. 54, 60; ELIAS, 2006, p. 17, 36; HAUSER, [1953], p. 668, 670). Construindo entre elas uma “relação teatral” e também com quem as vê, enquanto a natureza aparece como uma mediadora entre as essas pessoas ditas “civilizadas” e os seus jogos de sedução (DÉMORIS, 1971, p. 356-357).

A revista parte, dessa forma, de uma tradição imagética e textual idealizada da figura feminina, que encontra sua principal referência francesa no rococó do século XVIII e nos textos libertinos anteriores. Muitos desses valores estão presentes e repaginados em *La Vie Parisienne*, levando em conta o contexto em que os valores burgueses dominam, satirizando muitas vezes o falso moralismo presente na sociedade parisiense dos anos 1920. No decorrer dos capítulos talvez essa visão se torne mais clara, ainda se trata da vida de prazeres, agora não mais de uma aristocracia, mas principalmente de uma parcela burguesa da sociedade em que valoriza os aspectos cotidianos que dão privilégios sobre os corpos de mulheres jovens e brancas.

Notamos que o olhar sobre o corpo feminino enquanto objeto não é uma exclusividade desses artistas, como já mencionado, no entanto, as formas como exploram as relações amorosas e sexuais, parecem estar bastante próximas, embora cada qual possua suas próprias particularidades. Podemos ver uma atualização do rococó nas imagens anteriores, como as de Armand Vallée (Fig. 1) que fazem citação direta a duas obras de Fragonard, enquanto a de Chéri Hérourard (Fig. 2) faz um diálogo mais geral com o estilo. As personagens contemporâneas são tão brancas quanto as de outrora, padrão visual repetido a exaustão em *La Vie Parisienne*.

Em “Velhas estampas rejuvenescidas / Os felizes acidentes de balanço” (Fig. 1), Armand Vallée utiliza um dos quadros mais conhecidos de Fragonard: *Os felizes acidentes de balanço* (POSNER, 1982, p. 82). A composição de Vallée é invertida em relação a original, com as roupas das personagens atualizadas, ainda que mantenham referências com as do quadro do século XVIII, dando a impressão de que a jovem de 1922 possui menos camadas por debaixo do vestido. As cenas de balanço⁴² permitem que o espectador, dentro ou fora da tela, tenham

⁴² As brincadeiras de balanço eram comuns, sendo um tema amplamente retratado ao longo da história da arte, ganhando destaque na França no século XVIII, com a figura feminina cada vez mais presente nessas imagens, sendo feitas como pretexto para insinuações de outras abordagens que não só o do simples balançar: era utilizado como metáfora para a inconstância feminina, sua vacilação, pelas suas idas e vindas constantes, não deixando a sua posição clara sobre seu interesse; também era associado ao verão, bem como “conotações simbólicas” usadas

acesso as partes íntimas da jovem que se balança, artimanha frequente no período (POSNER, 1982, p. 83): “[...] Escondido da visão, como o corpo que toca, a roupa íntima também alude ao desnudamento como um prelúdio à intimidade sexual. [...]” (STEELE, 1997, p. 125). Há em ambas, pelas suas claras relações, certo aspecto artificial da composição, onde tudo é “calculado para ter significados específicos” (POSNER, 1982, p. 82-84). Além da visão sobre as partes de baixo da mulher, outros elementos são utilizados para abordar a sexualidade da que se balança e do que a observa: o pé descalço da mulher era uma dessas técnicas comuns para aludir a sexualidade feminina, bem como o amor e a emoção durante o século XVIII; o chapéu funcionava de forma semelhante para homem, podendo sinalizar ou não uma atividade sexual, um antes e depois (POSNER, 1982, p. 85-88).

Na outra imagem “Como no tempo de Fragonard” (Fig. 1), Vallée brinca com a obra *Jovem brincando com um cão*, colocando novos elementos em cena: a figura de uma trabalhadora doméstica e uma conversa entre ela e a sua patroa, que brinca com o seu cãozinho, segurando-o com os pés, de forma semelhante à da jovem pintada por Fragonard. Mas Vallée coloca um elemento extra para a composição pornoerótica: a presença de um dos pares de sapato vermelhos, tão presentes no rococó, segurado pelas pontas dos pés, assim como o cachorrinho adornado com o laço vermelho, quase como se ele substituísse o outro sapato, enfatizando a delicadeza dos pés da jovem. A conversa provoca um aspecto humorístico não encontrado no original: “– Senhora, é um homem distinto, que diz ser presidente da Liga para a propagação da boa educação e das boas maneiras... / – Mande-o entrar!”. Com ela o artista reafirma como a jovem precisava melhorar suas “boas maneiras”, por não se dar conta de que a forma como estava e o local não seriam apropriadas para receber visitas, ao mesmo tempo, enfatiza a questão da disponibilidade do olhar sobre o seu corpo por alguém que não está dentro da cena, posição ocupada também pelo público.

Em “A prece de uma videira virgem” (Fig. 2), de Chéri Hérouard, recorre a uma ambientação encontrada em muitas das obras do rococó, que mesclam a natureza, com elementos construídos pela ação humana, como as esculturas em estilo clássico. A escolha da estátua de um sátiro deve ter sido motivada pela sua conotação sexual, sexualidade esta que costumava ser praticada com as ninfas: as estátuas eram importantes para dar o tom da leitura

num sentido romântico ou pornoerótico, fazendo parte dos jogos amorosos, do flerte, da sedução, do próprio movimento sexual, as cordas de puxar o balanço também podiam ser utilizadas como metáfora para falar sobre os desejos daqueles que brincavam com ela (POSNER, 1982, p. 75-79). Fragonard utilizava o balanço e a gangorra nesses sentidos, pois eram elementos que traziam como metáfora a “flutuação”, a leveza e as suas idas e vindas (POSNER, 1982, p. 80).

das obras, não eram apenas decorativas (POSNER, 1972, p. 530). A jovem, que tem a mesma cor de cabelo que a videira, reforça sua ligação com a natureza para além do título, seu corpo é (des)coberto pelas folhas da trepadeira, num jogo de esconder e mostrar recorrente em obras pornoeróticas (GOULEMOT, 2000, p. 70). Ela chama a atenção da estátua, que tem um olhar malicioso para ela: “– Fique quieto, sátiro travesso!.. Você não tem vergonha de me fazer corar dessa maneira!”, a indicação do título e da legenda deixam clara a conotação sexual da imagem, possibilitando uma leitura mais complexa do que seria apenas com o aspecto imagético, pois, enquanto estátua em forma de busto, em tese, não teria outras partes salientes que pudessem tocar a jovem.

A nudez

De acordo com Luciana Gruppelli Loponte (2002), Gregory Balthazar e Fabiana Marcello (2018), as imagens, as artes visuais, assim como outras formas de discursos, contribuíram para a elaboração de uma pedagogia do feminino, do gênero e da sexualidade, que acabam por condicionar os corpos a determinadas normativas: “[...] Uma pedagogia visual que naturaliza e legitima o corpo feminino como objeto de contemplação, tornando esse modo de ver particular como a única ‘verdade’ possível.” (LOPONTE, 2002, p. 285). Luciana Loponte (2002) converge com o historiador John Berger ao compreender que prevalece o olhar masculino sobre o nu feminino, problematizando tal naturalização. Ao falar sobre a tradição na história da arte ocidental europeia sobre a representação do corpo feminino e do nu, a historiadora constata que “[...] O tema é o próprio nu feminino. [...]” (LOPONTE, 2002, p. 285) e outros “temas”, como a mitologia greco-romana, seriam formas de justificar a nudez. Além disso, outro aspecto marcante nessa tradição é representação da submissão feminina. O corpo, mesmo o nu, seria então, perpassado por “camadas de convenções artísticas e culturais”, “o nu feminino conota ‘Arte’”, em que o corpo, sobretudo o feminino, estaria sendo constantemente controlado pelos seus produtores (MELLO, OLIVEIRA, 2018, p. 4) e como mencionado anteriormente, em sua grande maioria homens⁴³.

Além de ser pensando enquanto um gênero pictórico, o nu feminino deve ser pensando em relação ao conceito de tradição, para compreender as suas diferentes significações: a

⁴³ Kenneth Clark (1996) diferencia no nu – que estaria relacionado a uma categoria estética, e, portanto, marcado por determinadas convenções e pela objetificação do corpo, que é construído enquanto ideal –, do despido, que seria relacionado ao estar sem roupas e sem nada que o proteja, conferindo vulnerabilidade (MELLO, OLIVEIRA, 2018, p. 2; BERGER, 2010).

imagem não é lida, analisada, somente por ela mesma, mas por tudo aquilo que a cerca, produção, circulação, discursos sobre e a partir da tradição da história da arte, e também da literatura, que faz com que cada obra seja percebida mediante tanto o seu contexto, como aquilo que veio antes dela (NEAD, 2013, p. 75-76), e, acrescentaríamos, com aquilo que também vem depois. Assim, as imagens presentes em *La Vie Parisienne* fazem parte de todo um contexto, repertório imagético tradicional em relação à história da arte: a nudez feminina, parcial ou não.

Giorgio Agamben traça um panorama de como a nudez: “[...] na nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica⁴⁴. [...]” (AGAMBEN, 2015b, p. 91) relacionando-se diretamente com uma “teologia da veste” (AGAMBEN, 2015b, p. 93): embora nesse contexto bíblico a nudez sempre estivesse lá, pois havia a ausência de vestes, ela não era percebida, pois as personagens estavam revestidas com as *vestes de graça*; teria sido através do pecado, que o desnudamento passou a ser reconhecido e a ser visto enquanto tal, como “nua corporeidade”. Essa tradição teológica (judaico-cristã), segundo o autor, está presente em nosso olhar, na forma como percebemos a nudez, o corpo nu é compreendido como inatingível, visto que há sempre algo mais a ser desnudado (AGAMBEN, 2015b, p. 95, 114). Agamben cita Walter Benjamin para falar sobre como a essência da beleza nas imagens está relacionada a um aspecto velado, em que não há o desvelamento completo, o mesmo não ocorreria com o corpo humano, que pode ser visto como “mera aparência” por meio do seu desnudamento (AGAMBEN, 2015b, p. 122-123).

A nudez do corpo feminino como um dos temas mais explorados pelos artistas ocidentais ao longo dos séculos, tornou-se sinônimo do que habitualmente passamos a conhecer como “a Arte”, ao mesmo tempo em que se coloca politicamente como uma maneira de “[...] conter a feminilidade e a sexualidade feminina [...]”⁴⁵, de controlar, regular e situar o seu corpo também esteticamente⁴⁶, como ele deve ser mostrado, construindo um padrão “naturalizado” na forma de observá-lo, separando-o do corpo obscuro, aquele que não é contido por esses parâmetros, contornos (NEAD, 2013, p. 11-18; JULIANO, 2002, p. 87). Assim, de acordo com Lynda Nead, a categorização dos diferentes tipos de arte (como arte com A maiúsculo e outras

⁴⁴ Segundo Agamben (2015b, 2015), Santo Agostinho foi um dos principais pensadores sobre o dispositivo teológico, para ele a libido, o impulso dos desejos sobre o corpo, começou com o pecado, sendo o estado anterior de graça o “controle perfeito” sobre a sexualidade.

⁴⁵ “[...] medio de contener la feminidad y la sexualidad femenina [...]” (NEAD, 2013, p. 13).

⁴⁶ Além das contenções por meio da história da arte e de outras produções imagéticas como o pornoerotismo, Lynda Nead (2013, p. 17-27) apresenta três maneiras principais de contenção das formas da mulher: por meio de metáforas que relacionam sua contenção à “virtude”, “castidade” e, paradoxalmente, a “pureza e impureza”; 2) compreendendo o seu corpo como escultura plástica, modelado por meio do fisiculturismo, construindo novos padrões de feminilidade, borrando as fronteiras tradicionais entre o corpo “feminino e masculino”; 3) o corpo elaborado pela anorexia nervosa e outros distúrbios alimentares, em que as “formas e os seus limites” tornam-se um problema para a identidade da pessoa.

manifestações artísticas, consideradas menores), servem com o propósito não só de enquadrá-las e defini-las em comum com determinados valores, mas também como forma de “classificar os consumidores dessas imagens”, para regular sua conduta, sua forma de olhar (NEAD, 2013, p. 14, 18-19). Portanto, a visão e a elaboração que temos sobre os corpos, bem como sobre sua nudez, são convenções construídas histórica e culturalmente, que devem ser pensadas sempre em relação ao seu contexto de produção; o corpo feminino é “domesticado”, “regulado”, “disciplinado” através da arte, mas também é perpassado por toda uma complexidade de pensamentos de outras áreas (NEAD, 2013, p. 18-20). Aproximando-se de Foucault, e por conseguinte de Butler e Preciado, a autora afirma que o corpo se constitui, desse modo, como político, sendo mais um campo para a disputa de poder, que se dá por meio de sua (auto)regulação de forma produtiva e coercitiva feitas também pela própria pessoa (NEAD, 2013, p. 24).

O nu feminino é idealizado ao longo da história da arte, mas ele se adapta aos valores e padrões de beleza de cada época e sociedade, que se relacionam com aspectos de classe, raça, idade, sexualidade, entre outros, não sendo único e universal, atende à determinadas demandas sociais, portanto, deve-se levar em consideração quem produz, para quem e em qual contexto (NEAD, 2013, p. 59, 75). Assim, ao mesmo tempo em que a tradição do nu feminino gera padrões de visualidade, de corporalidade, exclui tantos outros tipos de corpos: aqueles que estariam longe das convenções de corpos ideais relacionados aos seus contextos de produção (NEAD, 2013, p. 100-101).

O corpo feminino, segundo Lynda Nead (2013, p. 46-47, 165), apresenta uma questão paradoxal no campo da arte: ao mesmo tempo que acaba por definir a história da arte ocidental, pode também por definir aquilo que ela rejeita (pelo menos antes da arte moderna) que é a obscenidade. De acordo com a autora (NEAD, 2013, p. 47), ainda que não haja consenso sobre a origem do termo, a obscenidade poderia derivar do latim e se referir ao “que está fora” da cena, neste caso, da representação. Essas vertentes são projetadas e moldadas a partir de perspectivas de contenção e extravasamento daquilo que é considerado ideal/norma para determinado período, colocando o corpo feminino como “símbolo” que marca os limites entre ambas ao longo da história da arte, moldando corpos dentro dos limites, ele é encaixado naquilo que é julgado como artístico, enquanto que os corpos que lhe transbordam, acabam sendo associados ao obsceno (NEAD, 2013, p. 46-47)⁴⁷.

⁴⁷ Lynda Nead (2013) aponta como o pensamento kantiano sobre o belo e o sublime de forma (in)direta aparece na discussão de vários autores em relação a pensar o que é arte e o que é obsceno, em que colocam a arte num papel bastante restritivo de contemplação e de não excitação, diferentemente do que aconteceria com uma obra

Para Lynda Nead (2013, p. 27) Kenneth Clark tem uma visão idealizada sobre o “nu”, compreendendo-o numa perspectiva normativa, da cultura hegemônica ocidental, que caracteriza os outros nus, os que não se enquadram nela, como “transgressivos”. Ainda que seja abordada a nudez femininas e masculina, o “nu” ao qual Clark se refere é convencionado nas artes como constantemente feminino, “[...] o nu feminino se tornar simplesmente “o nu” [...]”⁴⁸, ao passo que o artista e espectador referenciado é heterossexual masculino (NEAD, 2013, p. 29-30).

Nesse sentido, Clark constrói uma visão binária sobre a nudez dos corpos: de um lado estaria o corpo despido, sem roupa, com seu aspecto material, real, corporal mediados pelo social, visto negativamente, marcado pelo aspecto de classe e sexualidade; enquanto do outro lado estaria o corpo nu, idealizado por ser contido e “revestido” pela arte, pela cultura, transformando em corpo estético, abstraindo qualquer relação com a historicidade, sofrendo entre um e outro um processo de ‘transfiguração’, tornando possível uma aproximação entre a forma “pura”, artística, e o conteúdo em si, nesse caso, o corpo feminino (NEAD, 2013, p. 30-34). No entanto, segundo Nead, não existe um “corpo físico que não seja mediado pela cultura”, mesmo sem ser no universo artístico o corpo é sempre mediado por representações (NEAD, 2013, p. 34)⁴⁹.

Clark realiza o corpo masculino como oposto ao feminino em termos de qualidades, apresentando a nudez feminina e a masculina em termos diferentes, com adjetivos que constroem uma masculinidade pautada em valores associados a superioridade em termos compositivos formais, como em termos de valores de estado de espírito (NEAD, 2013, p. 34-35). Assim, enquanto o corpo masculino é “fantasiado como forma pura”, a relação para todas as outras, o corpo feminino deve ser ainda mais “domado”, pois, desse modo controlaria não só a forma, mas também controlaria simbolicamente o “ser mulher” (NEAD, 2013, p. 34-38). O autor ainda elabora mais uma distinção binária entre sedução e obscenidade, a primeira estaria

pornográfica. Assim, por exemplo, Kenneth Clark acredita que uma obra pornográfica não pode ser encarada como uma obra artística pois fugiria do seu escopo contemplativo, do disfrute apenas estético, atingindo o espectador em um segundo, terceiro nível, o nível da ação, da excitação sexual, visto como uma forma inferior à arte (NEAD, 2013, p. 49-50). Para Bourdieu, segundo a autora, não há como existir uma contemplação desinteressada como proposta por Kant, mostrando como a cultura em seu sentido mais restrito e mais amplo (cultura de massas) cria formas de “diferenciação cultural” (distinção social) por meio dela: portanto, não existe olhar neutro, antes ele é formado por meio de códigos determinados, pelo contexto ao qual faz parte, ao qual tem acesso, sendo que o repertório de cada um interfere na leitura (NEAD, 2013, p. 136).

⁴⁸ “[...] el desnudo femenino se convierte simplemente en “el desnudo” [...]” (NEAD, 2013, p. 30).

⁴⁹ Embora a crítica de Lynda Nead à percepção de T. J. Clark sobre a nudez e o despido sejam pertinentes, a possibilidade de vermos o corpo da mulher “despido”, de ter o seu corpo lido apenas como algo natural, que nos pertence, sem ser erotizado a todo momento, não o sexualizando, assim como quando o homem pode tirar a camisa e não ter seus mamilos e peitos sexualizados, seria um avanço em termos culturais e sociais para as mulheres.

presente em muitas das obras artísticas, enquanto a segunda não poderia fazer parte do universo da arte, em que haveria a valorização das formas, da sua contenção, equilíbrio, ao contrário dos princípios encontrados na obscenidade, que trabalha com excessos (NEAD, 2013, p. 40).

O nu feminino, segundo Nead, é diferente de outros modos de produção, e está presente nas mais diversas manifestações culturais, o que interfere na sua forma de ser apresentado e visto, ele é, então, lido de maneira diferente de acordo com o “lugar” que está relacionando-se diretamente com manifestações de poder (NEAD, 2013, p. 138). Ele ganha espaço na sociedade, num contexto de transformações a respeito da percepção da feminilidade e de sua sexualidade (NEAD, 2013, p. 81). O nu feminino foi tratado recorrentemente a partir de uma lógica do desejo heterossexual masculino, desse modo, ele serviu/serve como uma tecnologia para a própria “definição da masculinidade e da identidade artística”; além de estar sempre sob constante vigilância, olhares de julgamento de “especialistas” ou não (NEAD, 2013, p. 82-84, 133)⁵⁰.

Segundo Maria Magdalena Brotons Capó (2014, p. 176) e Stephanie Dahn Batista (2010) no século XIX a maneira de representar o nu feminino passa por uma transformação. O corpo nu, que antes tinha que ser “autorizado” por temas mitológicos, através do uso de alegorias, passa com o naturalismo a ser representado sem a necessidade desse mecanismo, colocando mulheres “reais” em cenas de seu cotidiano. Contudo, convergem com Duby e Berger ao afirmarem que as imagens continuam sendo elaboradas por homens e para homens⁵¹: “O homem não é apenas o destinatário, mas também é o consumidor das produções eróticas, e são os desejos e fantasias masculinas as que marcaram o imaginário erótico do XIX.” (CAPÓ, 2014, p. 176)⁵². O corpo da mulher era, assim, oferecido ao deleite masculino: ela era criada para seduzir.

Pornoerotismo e sexualidade

Robert Darnton (1996), Lynda Nead (2013, p. 150), Jean-Marie Goulemot (2000, p. 22-23), Lisa Z. Sigel (2005, p. 8), Eliane Moraes e Sandra Lapeiz (1985), apresentam a origem

⁵⁰ O cinema possibilitou uma nova forma de ver e compreender a nudez (SIGEL, 2005, p. 14).

⁵¹ Nem toda nudez é pornoerótica, ela pode ser apenas uma nudez em que o corpo aparece como algo natural e não erotizado. No entanto, devido a uma longa tradição de associar o corpo da mulher à sexualidade é difícil, principalmente nesse período analisado, dela não ser percebida enquanto tal.

⁵² “El hombre no es sólo el destinatario sino también el consumidor de las producciones eróticas, y son los deseos y fantasias masculinos los que marcaron el imaginario erótico decimonónico.” (CAPÓ, 2014, p. 176).

da palavra pornografia atrelada à prostituição⁵³, posteriormente utilizada num sentido mais amplo. Enquanto, que o erótico derivaria do nome do deus grego *Eros*. De modo semelhante, Jorge Leite Júnior (2006, p. 32) aponta para as diferenças dos conceitos de pornografia e erótico, aproximando-se também das ideias de Anna Maria Ballogh (2006) e Afonso Medeiros (2010).

Tais ligações entre as origens das palavras e de seus significados apontam um dos motivos para a distinção feita sobre elas: enquanto que o pornográfico é associado aos prazeres da carne, ao baixo, ao vulgar, ao explícito, à obscenidade e ao universo da prostituição⁵⁴ (NEAD, 2013, p. 165; MEDEIROS, 2016) – Moraes e Lapeiz (1985) situam a pornografia como a busca por prazer, diversão, satisfação; Afonso Medeiros, por sua vez, aponta para outro significado ao entender que a pornografia: “[...] também significa a imagem do corpo que se expõe para provocar o desejo de outro corpo e, portanto, do corpo objetificado: porno-grafia, ‘prostituição em imagem’, ‘depravação através de imagens’” (MEDEIROS, 2008, p. 31); o erotismo tende a ser associado ao implícito, à sexualidade diretamente relacionada ao amor, ao sublime, que fica subentendido pelas entrelinhas do texto ou das imagens⁵⁵ (MEDEIROS, 2016, p. 38; NEAD, 2013, p. 166-170). “O erótico supõe a representação sexual estetizada; marca os limites do sexual dentro da cultura legítima.” (NEAD, 2013, p. 165)⁵⁶, portanto, suas identificações mudam de acordo com o contexto o qual faz parte, compreendendo a busca pela liberdade sexual (NEAD, 2013, p. 166-168).

Se o consumo da primeira seria mais abrangente, o da segunda ficaria restrito algumas camadas privilegiadas. Segundo Lynn Hunt (1999, p. 26) a pornografia enquanto categoria foi

⁵³ A pornografia estaria estritamente ligada ao pensamento filosófico durante o século XVIII, a busca pelo prazer, também se aliava à busca por conhecimento, ela em sua grande maioria foi escrita por homens, muitas vezes trazendo as mulheres como suas narradoras “expressando fantasias masculinas” (DARNTON, 1996), formas semelhantes às encontradas em *La Vie Parisienne*.

⁵⁴ Para Susan Sontag (1987, p. 23): “A simples explicitação dos órgãos e atos sexuais não é necessariamente obscena; apenas passa a sê-lo quando é realizada em um tom particular, quando adquiriu uma certa ressonância moral.” Segundo esta mesma autora o obsceno seria a “a extremidade da experiência erótica” (SONTAG, 1987, p. 25).

⁵⁵ “Mas, tomada como literatura, a pornografia fazia supor que as mulheres estavam em constante perigo de serem violentadas, especialmente quando expostas a homens de poder e status superiores.” (DARTON, 1996), em que o corpo da mulher é constantemente afirmado como domínio masculino, uma posse que pode ser usada a qualquer momento. Martha Moia (1980, p. 84-86) vê na pornografia uma estrutura de dominação masculina sobre as mulheres no tocante às relações sexuais. Para tanto, cita como exemplo o orgasmo feminino com técnicas criadas por homens. Somos representadas como submissas, quando nossa única missão é promover o gozo masculino, independente do nosso. O sexo é visto como ligado ao pênis “ereção/penetração/descarga (gozo)”. Susan Sontag (1987) aborda a pornografia por meio do gênero literário, ou seja, possuindo padrões artísticos que o constituem enquanto tal; fazendo uma distinção entre obras que considera artísticas como *Trois filles de leur mère*, de Pierre Louÿs, ao contrário de *Fanny Hill*, de Cleland. Esta última, mesmo que inglesa, teve forte presença no cenário francês. Ao longo de seu texto a autora vai partir para uma defesa da pornografia, pelo menos parte dela, enquanto um trabalho de valor artístico, próximo muitas vezes de outros tipos de ficção, como a ficção científica.

⁵⁶ “Lo erótico supone la representación sexual estetizada; marca los límites de lo sexual dentro de la cultura legítima.” (NEAD, 2013, p. 165).

delineada pela tradição de Pietro Aretino – escritor italiano do século XVI –, que escreveu suas obras com a demonstração de sexo explícito ou dos órgãos genitais, e ainda textos sobre a vida das prostitutas. Para Jean-Marie Goulemot (2000, p. 32-35) o nascimento da pornografia moderna data do século XVIII, quando começou a ser construída enquanto gênero literário marginal, restrito e censurado e, com isso, também foram criados espaços para sua circulação e difusão, bem como com “estatuto cultural” próprio (GOULEMOT, 2000, p. 32-34). Já para Phillips (2005, p. 126, 128) é apenas no século XIX que a pornografia ganha o sentido contemporâneo, em seu aspecto pejorativo (PHILLIPS, 2005, p. 126, 128), assim, para Sigel (2005, p. 7), é anacrônico utilizar o termo pornografia para obras de antes do século XIX.

Anne Vincent-Buffault (2007, p. 100-101) distingue a literatura erótica (a qual chama de “libertinagem galante”) da pornográfica e da obscena, para a autora a primeira envolve sentimentos nas questões sexuais que não são completamente explícitas, como na pornografia e no obsceno, este último envolveria transgressões; o erótico estaria, assim, muito mais para o picante, para os jogos de duplo sentido, “onde tudo pode ser entendido como evocação do sexo”⁵⁷, para ela, essas categorias teriam estratégias e finalidades distintas. Ainda segundo a autora, o erótico está intimamente relacionado com os jogos amorosos, de sedução, em que a negação, o obstáculo, a conquista e o convencimento são essenciais e envolvem relações de poder. Enquanto que na pornografia os personagens seriam rasos psicologicamente, sem conflitos internos e estariam sempre disponíveis ao sexo, não importando a situação, sempre em busca do prazer, que se mostra também sempre momentâneo, colocando o público na posição de voyeur; porém, um mesmo romance pode conter essas duas formas narrativas (VINCENT-BUFFAULT, 2007, p. 101).

Jean-Marie Goulemot (2000) não faz uma diferenciação entre as categorias erótico e pornográfico, termos usados como sinônimos junto a licenciosos e suas derivações (ao menos na maior parte do texto), para ele, esse tipo de literatura só possui caráter subversivo quando aborda questões filosóficas e/ou políticas em suas páginas (GOULEMOT, 2000). Para o autor, o texto pornográfico, ou a “enunciação pornográfica”, tem por intenção provocar prazer, sobretudo o sexual, sendo lido com a mesma finalidade, para se obter alguma forma a satisfação desse desejo, dessa excitação. E, enquanto gênero específico, teria suas próprias características, estratégias e funções, para tanto, ele deveria seguir, segundo Goulemot (2000), algumas premissas básicas: como o repertório de situações pornográficas, possui certa limitação de diversidade de corpos e possibilidades sexuais e, assim, de atos e cenas, uma de suas

⁵⁷ « [...] où tout peut être entendu comme évocation du sexe. [...] » (VINCENT-BUFFAULT, 2007, p. 100).

características é a repetição como mecanismo de linguagem, com algumas mudanças em sua composição; os personagens são elaborados usualmente sem individualidade, pois a falta de profundidade psicológica, seria necessária para o efeito pornoerótico; o olhar dos personagens se concentra na própria narrativa e não para fora dele, colocando o leitor como voyeur, que pode observar a cena por vários meios; os corpos estão sempre disponíveis ao prazer visual e sexual, em que as partes sexuais são expostas, mas não o sexo; o gozo é constantemente esquecido para que possa ocorrer de novo; a identificação do leitor com o livro pornoerótico para gozar tanto quanto os personagens e não, necessariamente, pelos mesmos meios (GOULEMOT, 2000). Além disso, diferentes elementos podiam servir para afirmar o caráter pornoerótico da obra, na sua página de título, como local da edição, subtítulo, se possuía figuras, etc.; alguns termos são bastantes usuais para dar a ideia de que se trata de um livro pornoerótico, como: galante e suas derivações, amor, libertino, libertinagem, entre outros (GOULEMOT, 2000, p. 120). Houve um aumento dos títulos mais grosseiros com a Revolução Francesa, já a escolha por alguns nomes canônicos associados ao pornoerótico eram utilizados para assegurar o efeito desejado: a de que os novos livros também possuíam o mesmo caráter (GOULEMOT, 2000, p. 124-127).

Para Scruton, a arte erótica convida o espectador a participar da cena, enquanto a pornografia teria apenas o olhar voyeur; já a obscenidade mostraria apenas o momento de excitação daquele que é representado (NEAD, 2013, p. 166). No entanto, essa visão tende a fazer a separação hierarquizada, já mencionada, entre a arte como algo apenas contemplativo e único, no seu sentido aurático, enquanto a pornografia promoveria a massificação e ação, ou ao menos o seu desejo: distinção usada desde o século XIX para a formulação de leis contra a obscenidade, colocando o pornográfico como algo ilícito, proibido, perigoso e censurado em diversos contextos (mas por diferentes motivos), utilizando-se de diversas técnicas e meios e relacionando-se a cultura de massas modernas – ao passo que tende a excluir determinados materiais com o intuito “médico, educacionais e artísticas” –, período de sua ascensão, que coincidem com uma maior “ameaça” e busca de controle, justamente pelos avanços e outras transformações da modernidade, como o desenvolvimento urbano e de suas massas populacionais (NEAD, 2013, p. 143-144, 148-152).

A pornografia, regime de representação sexualizada, é usualmente definida em oposição à arte, ela é vista como “o outro” por construir diretamente um aspecto de sexualidade, de ação e “efeito” sobre quem vê – associando-a ao tato, que é colocado num sentido inferior para percepção e apreciação de algo, pois envolveria diretamente uma ação –, numa perspectiva conservadora e idealizada da arte enquanto uma “experiência puramente estética”, tendo o olhar

como o sentido superior relacionado a ela, por seu caráter pretensamente contemplativo, e por este se localizar em espaços privilegiados, em que o nu não é encarado como obsceno, é antes visto como “puro”, pois: a nudez vista no museu seria perpassada por um “protocolo de visão” diferente da nudez vista em outros espaços, no entanto, o olhar sobre esses corpos e a presença constante da nudez feminina “afirmam espaços de dominação masculina.” (NEAD, 2013, p. 50-51, 78, 137, 159). O prazer venal, associado ao comercial, às massas, a nudez passa a ser associada ao obsceno, ao “gratuito” (NEAD, 2013, p. 137).

“Arte” e “pornografia” se colocariam, assim, como esferas distintas a partir de determinadas perspectivas culturais que se tem sobre elas, em que uma é julgada enquanto promotora de prazer estético e a segunda como prazer venal, e estes dois tipos de prazeres são, em nossa sociedade, hierarquizados (NEAD, 2013, p. 138-139): não podemos esquecer do falso moralismo que há em nossa sociedade ao fazer essa divisão, ou mesmo pensar que uma obra de arte não pode trazer outra forma de prazer⁵⁸.

Dessa maneira, o conteúdo da imagem não limita a forma como será visto, outros fatores são levados em consideração para tal leitura, na percepção de que se é “legítimo” ou “ilícito”, como: o espaço que circula, a validação dada por diferentes instituições e discursos, pensada enquanto uma distinção de público como forma de conservação da separação entre a “alta” cultura e a “baixa” (NEAD, 2013, p. 139). Lynda Nead (2013, p. 140) busca mostrar as aproximações entre categorias de obras artísticas e pornográficas em relação as fronteiras que são estabelecidas, que estão em negociação, que podem ser transgredidas, ao mesmo tempo, que estabelecem manutenção entre elas. Essas fronteiras são construídas com base principalmente em quem a consome e como a consome, portanto, essa divisão deve ser compreendida em seu aspecto de classes, gênero e raça (NEAD, 2013, p. 144). Segundo Nead: “Em grande medida, o controle dos limites da arte e da obscenidade reside na projeção de espectadores e públicos imaginários e na invocação de normas de valor moral e sexual. [...]” (NEAD, 2013, p. 152)⁵⁹. Nesse sentido, o que é visto como pornográfico, erótico e obsceno passa por sanções, regulações, sociais, morais, religiosas, civis que acabam por censurar ou não determinadas abordagens (VINCENT-BUFFAULT, 2007, p. 98).

Mas, mesmo a pornografia que era produzida como forma de denúncia e críticas ao governo, à ordem estabelecida, entre elas seus valores morais, enfim, o *status quo*, desde seu

⁵⁸ A artista contemporânea Diana Torres criadora do pornoterrorismo, critica em seu trabalho esses limites e mostra a possibilidade de um prazer venal radical, concebido e apreciado enquanto objeto artístico.

⁵⁹ “En gran medida, el control de los límites del arte y la obscenidad radica en la proyección de espectadores y audiencias imaginarios y la invocación de normas de valores morales y sexuales. [...]” (NEAD, 2013, p. 152).

início foi considerada um gênero menor de literatura se comparada aos outros tipos de produção literária e artística (HUNT, 1999, p. 34-36).

A maioria dessas autoras compreende que esta dissociação se relaciona ao juízo moral, estético e histórico, e que, portanto, serve também como forma de manutenção e legitimação de poder, status e distinção social (LEITE JÚNIOR, 2006). Por conseguinte, tal separação serve muitas vezes como “delimitação de mercados e circuitos” que faz com que tais produções fiquem restritas ou ampliem seu espaço de circulação e consumo (MEDEIROS, 2010, p. 467-468; LEITE JÚNIOR, 2006, p. 35-36). Desse modo, tanto erotismo quanto pornografia⁶⁰ são pensados aqui, pelo seu aspecto cultural, portanto, como construções sociais e históricas, que não estão isentas de disputas e diálogos (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 34; NEAD, 2013, p. 166): “A pornografia encarna o sexo considerado ilegal, ilegítimo, perigoso e desestruturados do ‘estabelecido’. O erotismo é a representação da sexualidade limpa, legal e organizada, pois já foi aceita por grupos culturalmente ‘estabelecidos’” (LEITE JÚNIOR, 2006, p. 34).

Assim, vimos que as fronteiras entre os conceitos pornografia, erotismo e obscenidade são constantemente debatidos, não consensuais e ambíguas, perpassadas por disputas políticas, dessa maneira, a escolha por cada um desses termos se dá de forma também política e teórica, em que podem ser levados em consideração pelo seu peso e estigma (SIGEL, 2005, p. 6-7).

Com isso, tendo em vista tais perspectivas, optou-se pelo termo pornoerótico ou pornoerotismo, para se pensar os imbricamentos entre pornografia e erotismo⁶¹. Essa noção, do conceito elaborado por Afonso Medeiros (2010), propõe-se a pensar que tanto o erotismo

⁶⁰ De acordo com Lisa Z. Sigel (2005, p. 1-2, 5, 18), que busca compreender o impacto cultural da pornografia na sociedade ocidental, na contemporaneidade temos cada vez mais acesso à pornografia, tanto por escolha, como por ela se apresentar em diferentes mídias e lugares, ganhando uma “superexposição”, o que leva, de certo modo, a sua banalização e a indiferença, ao mesmo tempo, ela ainda não é abordada por vários segmentos, como o acadêmico: em parte por poucos arquivos trabalharem com o material, em outra pela dificuldade legal para se trabalhar com o tema, por exemplo, quando ele se refere à filmes. Nos anos 1980 uma “guerra” contra ela foi instaurada, até ser legalizada na década de 1990, período que viu um novo crescimento econômico dos trabalhos sexuais e da economia pornográfica, além da produção e dos arquivos sobre o tema começarem a ser vistos sob a perspectiva da legitimidade artística e histórica, mostrando relações hierárquicas para a sua manutenção ou descarte, como a forma como e por quem era consumida e quem a produzia (SIGEL, 2005, p. 7). Com o passar do tempo, novos suportes foram utilizados para a produção pornográfica, entre elas: as fotografias; os cartões postais eróticos, que segundo Malek Alloula, contribui para “a popularidade do imperialismo; o cinema, os franceses teriam sido os pioneiros nos filmes pornográficos, com as obras *Le Voyeur* (1907) e *L’Écu d’Or ou La bonne Auberge* (1908), (SIGEL, 2005, p. 14).

⁶¹ O pornoerotismo também deve ser pensado em seu caráter comercial, é um “empreendimento econômico”, uma indústria que possui diversas demandas de mercado, saídas (distribuição) e suportes, ela atua como uma importante tecnologia da sexualidade, colaborando para a sua construção e práticas (que tendem a se concentrar em algumas), desejos e imaginários - que não só aqueles ligados à sexualidade –, da criação de idealização de novos padrões sobre ela (tipos de sexo, poses, satisfação, orgasmo, etc., constituindo-se, nesse sentido, como uma espécie de formação pedagógica) e os corpos, na formação da identidade sexual e regimes disciplinares, (SIGEL, 2005, p. 2-6, 12, 16-17, 23; 2011, p. 116-117; GOULEMOT, 2000, p. 66; SOHN, 2011, p. 116-117) O movimento antipornografia, liderado pelas feministas estadunidenses, tiveram pouco efeito sobre a produção, distribuição e consumo sobre a pornografia (SIGEL, 2005, p. 16).

quanto a pornografia possuem fronteiras que se interpenetram, que são borradas, maleáveis entre si, é nesse mesmo sentido que Marina de Carvalho (2020) compreende as relações entre pornografia e erotismo. Uma vez que separadas elas parecem conotar juízos de valor em relação ao público consumidor ao qual se destina (MEDEIROS, 2010, 2016; NEAD, 2013, p. 170). Ao se separar uma obra artística erótica de uma pornográfica, tende-se a fazer um julgamento de valor sobre o conteúdo analisado, em que a primeira se sobressairia por grande parte dos cânones da arte, por não tornar o conteúdo de desejo tão explícito ou “radicalizado” quanto o trabalhado pela pornografia, tendo assim, uma “escala de valores” na sua separação estrita. A separação também tem a ver com os meios de sua circulação/ produção, onde foi elaborada, por onde andou, quem a possuía (MEDEIROS, 2016, p. 39): “As querelas conceituais entre “erótico” e “pornográfico” passam não só pelo modo expositivo (público ou privado), mas também pela diferenciação valorativa da reprodutibilidade.” (MEDEIROS, 2016, p. 33). Lynda Nead (2013, p. 160-162), aponta como a pornografia e a arte são lidas de maneiras diferentes, validadas pelo o lugar em que são apresentadas – como o museu, no caso da arte, e o espaço doméstico, na pornografia –, fronteiras que podem se borrar e se transformar, o que interfere na forma de consumo e no público. Dessa forma, aquilo que é julgado como pornográfico ou erótico (arte) são permeados por uma cultura hierarquizada, pautadas na divisão de “[...] más e boas representações do corpo feminino [...]”⁶², há, assim, “[...] um jogo de critérios estéticos e morais para justificar uma categoria de representações e invalidar outra. [...]”⁶³, muito em prol de justificar a nudez ou a sexualidade em obras consideradas “artísticas”: enquanto a arte erótica é permissiva em relação a sexualidade, aquilo que é caracterizado como pornográfico ficaria num nível considerado inferior em termos artísticos, na maioria das vezes, não sendo visto como arte (NEAD, 2013, p. 165-166, 170). A arte busca se posicionar como oposta a pornografia, embora essa “oposição” se dê muito mais em níveis de lugar de sua exposição e público, do que necessariamente no aspecto formal (NEAD, 2013, p. 165-166).

Destarte, esta pesquisa não pretende elaborar juízos de valor, embora não deixe de notar e ressaltar a explicitação da nudez que acaba por ser mais frequentes em determinadas imagens do que em outras. A pornografia, segundo Lynn Hunt pode apontar para uma parcela da cultura da qual faz parte, seus valores, suas concepções de gênero, bem como, posicionamentos críticos sobre ela, valores morais da época, normativas, gostos, divisões de classe, entre outros.

⁶² “[...] representaciones del cuerpo femenino malas y buenas [...]” (NEAD, 2013, p. 165).

⁶³ “[...] un juego de criterios estéticos y morales para justificar una categoría de representaciones e invalidar otra. [...]” (NEAD, 2013, p. 170).

A história da arte nos mostra que as artes tidas como pornográficas foram relegadas a um segundo plano em detrimento daquelas consideradas eróticas. No entanto, um dos gêneros pictóricos mais conhecidos e prestigiados é o nu, que em sua maioria tem a mulher como figura principal. “[...] O gênero do nu é considerado como forma ideal de arte [...]” (BATISTA, 2010, p. 129). Nesse sentido, de acordo com o autor Afonso Medeiros (2010, p. 466) uma história da arte que tenha o pornoerotismo como eixo deve propor uma análise crítica da disciplina.

Gayle Rubin (2012, p. 11-13) propõe uma “teoria radical do sexo” para que compreendamos a sexualidade a partir de uma perspectiva de construção política, social, histórica e cultural, a qual está muito além do “essencialismo sexual”, pensada em termos fisiológicos/biológicos, que impede que a teoria se desenvolva, levando em conta as diferentes formas de sexualidade: “Uma teoria radical do sexo deve identificar, descrever, explicar e denunciar a injustiça erótica e a opressão sexual. [...]”. Assim, a sexualidade enquanto política também é regulada de diferentes formas, seja pela religião, medicina, moral de uma época, entre outros, gerando, muitas vezes, conflitos entre as noções reguladas e chanceladas, daquelas consideradas “desviantes”, o seu maior ou menor controle, varia de acordo com o contexto histórico o qual faz parte e essa atuação não se dá apenas de maneira coercitiva, mas também produtiva (RUBIN, 2012, p. 1, 12).

Há duas correntes feministas principais sobre o sexo: 1) a que critica os limites impostos sobre a sexualidade feminina e busca a libertação sexual para todas as pessoas; 2) e aquela que vê na liberação sexual feminina uma forma de beneficiar o patriarcado, entre elas o movimento antipornografia: “A segunda tendência considerou a liberalização de ser inerentemente uma mera extensão do privilégio masculino. Essa tradição ressoa como os discursos antissexuais e conservadores.” (RUBIN, 2012, p. 40).

Na cultura ocidental a sexualidade é usualmente associada à aspectos negativos, em parte pela tradição cristã do pecado, e inferiores: relacionando-a ao aspecto corporal/genital, separando o corpo entre o alto e o baixo material (RUBIN, 2012, p. 14-15). Sendo “justificada” por três eixos, que nessa perspectiva deveriam ser relacionados: casamento, reprodução e amor (RUBIN, 2012, p. 15). De acordo com Gayle Rubin (2012, p. 15-16): “Sociedades ocidentais modernas avaliam os atos sexuais de acordo com um sistema hierárquico de valores sexuais. [...]”, assim determinados comportamentos e sexualidades são permitidas, encorajadas e se instauram como normativas e compulsórias, como tecnologias institucionalizadas por diversos meios, sendo de alguma forma recompensada, social e institucionalmente, como é o caso da heterossexualidade e mais especificamente o sexo entre pessoas casadas, homem e mulher (ambos cis), para finalidade reprodutiva. A cada variante e grau que se distancia daquilo que é

tido como normal, é tanto tratado cada vez mais como mais inferior social e culturalmente, como também tende a ser repreendido, desvalorizado, colocados à margem tanto literal (economicamente, espacialmente), quanto metaforicamente (RUBIN, 2012, p. 16).

Ela é vista como um perigo iminente, e enquanto tal é vigiada e controlada por “métodos formais” e “informais” de poder, o controle social por meio de tabus voltados à sexualidade ganha força com a cultura popular, os discursos religiosos e, posteriormente, com a medicina e psiquiatria, e atualmente por meio de diferentes mídias, Rubin chama “esses sistemas de estigma erótico”⁶⁴ (RUBIN, 2012, p. 16-17; WEEKS, 1998, p. 34). Há uma separação social entre a sexualidade “normal”, “boa” e “saudável”, aquela tida como adequada, que é pautada em valores dominantes, que a relaciona a: casamento entre homem e mulher, com finalidade reprodutiva (com filhos homens valorizados), em posições e locais específicos, encaixa-se, portanto, numa situação bem restrita, de predeterminações; além disso, nenhum “desvio” é aceitável, pois aquilo que varia é visto como “anormal”, portanto, “mau”, a pornografia estaria inserida nesse contexto (RUBIN, 2012, p. 17-18). As práticas sexuais que não estão previstas entre aquelas consideradas “normais” são associadas pela psiquiatria a problemas e transtornos mentais ou, ainda ao “pecado”, que consideraram a homossexualidade como uma delas, ao final do século XX esta última foi retirada da lista da Organização Mundial da Saúde (OMS) de doenças mentais, enquanto a transexualidade foi retirada em 2018, e foi transferida para a relação que envolve comportamentos sexuais (RUBIN, 2012, p. 16; BENEDITO, 2018). Mesmo em outras formas de institucionalização, a sexualidade é vista como uma forma mais adequada que a outra: com as transformações da sociabilidade, de aspectos culturais, essas linhas que separam o “bom” e “mau” sexo, podem ser empurradas mais para um ou outro lado, por exemplo, as práticas consideradas desviantes, mas que de alguma se relacionam aos valores ligados à manutenção da heterossexualidade, sofrem alterações de percepção⁶⁵, cada pessoa é mais atraída por determinada prática do que outra: o que é bizarro para alguém, pode ser fonte de prazer inestimável para outra (RUBIN, 2012, p. 18-20), isso não

⁶⁴ É utilizando-se desse contexto, em que falar sobre sexo é tabu no Brasil, que inúmeras políticas do governo atual estão tentando barrar.

⁶⁵ O *swing*, por exemplo, que consiste na prática de troca de parceiras sexuais entre casais, uma espécie de “adultério consentido”, é uma forma para muitos de manter o casamento funcionando. Os papéis estabelecidos no *swing* são diferentes para homens e mulheres: tudo aquilo que pode ser tradicionalmente ligado à feminilidade é recusado pela figura masculina, como a “passividade sexual” e a exposição enquanto objeto, colocando-o sempre em posição “ativa”, há ainda outros impedimentos, como a prática homossexual masculina, o que demarca a heterossexualidade compulsiva aos homens; numa dupla moral, a bissexualidade feminina não produz questionamentos sobre sua sexualidade, pois, além de prazer próprio, serve para estimular o desejo e fantasias dos homens, é a mulher que se estabelece como poder de troca, que tem o corpo exibido como propaganda e “troféu”; além disso, há uma manutenção em relação aos padrões corporais, o que traz dificuldade para casais mais velhos e gordos encontrar novas parcerias (WEID, 2007).

quer dizer que não deva haver limites. Arte, assim como a medicina e outros discursos e práticas, atuam como tecnologias de gênero que buscam regular os padrões corporais e sexuais, sobretudo pautados no binarismo homem/mulher, enquadrando corpos que “fogem” dessa dominação como “anormais” ou “atípicos”.

Assim, a sexualidade, da mesma maneira que o gênero, também se constitui enquanto uma construção social e, enquanto um produto histórico, é perpassado por uma série de variáveis, “é produto de negação, luta e ação humanas”, que mudam de acordo com a sociedade e temporalidade (WEEKS, 1998, p. 36, 28-30)⁶⁶. Portanto, as formas de sexualidade não são a-históricas, nem os desejos, levando-se em conta como ela é vivenciada, como a tratamos, como a percebemos, como a “autorizamos” ou não, geralmente ela está relacionada a uma série de transformações em diversos setores (RUBIN, 2012, p. 22-23; KAPLAN, 1995, p. 49). Diferentes tecnologias foram desenvolvidas no século XIX sobre a sexualidade de maneira institucionalizada, entre eles “o médico, o psiquiátrico, o legal e o pornográfico”, campos que criaram novas nomenclaturas e percepções sobre ela, como a homossexualidade, que foi tratada de diferentes formas ao longo da história (em seu sentido mais amplo) (NEAD, 2013, p. 157; JULIANO, 2002, p. 87; RUBIN, 2012, p. 22). A partir do contexto de transformação industrial, novas formas de estratificação social e sexual se estabeleceram, que podem ser mais ou menos oprimidas quando relacionadas a outras intersecções, como gênero, raça e classe (RUBIN, 2012, p. 25, 31). Desde o final do século XIX a sexualidade tomou a forma do “sistema erótico moderno”, o qual desenvolveu novas formas de produção e consumo sobre ela (RUBIN, 2012, p. 51).

Construindo o gênero

Dessa maneira, a arte galante, pornoerótica e a própria revista que as veicula, tornam-se, então, uma importante ferramenta para a construção das relações de gênero. E embora os corpos não sejam apenas moldados pelas imagens, mas por toda uma cultura, política, economia, subjetividade e história que os atravessam, estas se tornam essenciais para a compreensão de uma das formas de grande poder de atuação nessa elaboração, atuando como uma tecnologia deste: que ora (re)produz valores ligados à cultura patriarcal, a reafirmação de papéis de gênero, ora questiona esses papéis, mesmo que seja para criticar possíveis mudanças,

⁶⁶ Embora as categorias gênero e sexualidade possam dialogar e ter aspectos em comum, como a percepção de ambas serem construções sócio-históricas e políticas, elas não são a mesma coisa, a formação de ambas possuem especificidades próprias (RUBIN, 2012, p. 48-49).

como no caso de *La Vie Parisienne*. Apontando para as formas do que é ser homem, mulher e mesmo pessoas que estão além desse binarismo.

A partir de Butler (1998, p. 299, 2017)⁶⁷ e Preciado (2016), pensamos o corpo historicamente. Como *corpos falantes* somos sujeitos de múltiplas possibilidades (PRECIADO, 2016, p. 13). E estas, sempre estão em relação ao seu contexto espaço-temporal e são, portanto, históricas e não naturais, permeadas por tecnologias biopolíticas (PRECIADO, 2016, p. 13; BUTLER, 1998, 2005, 2017; LAURETIS, 1996). Não há ninguém além de seu tempo (BUTLER, 1998, p. 300). “[...] estar sujeito a uma regulação é também ser subjetivado por ela, isto é, ser criado como sujeito precisamente ao ser regulamentado.” (BUTLER, 2005, p. 9)⁶⁸.

Aproximando-se de Foucault, Teresa de Lauretis compreende o gênero enquanto um produto, uma *tecnologia do sexo* que é atravessado por diversas instâncias de processos tecnológicos: sociais, técnicas, médicas, entre outras (LAURETIS, 1996, p. 8), que acabam regulando normativas de performatividade do que se deveria ser. A regulação do gênero segundo Butler (2005) se dá tanto de forma institucionalizada (pelo discurso e práticas escolares, militares, médicas, psiquiátricas, etc.) como também por meio de outros agenciamentos, como os da imprensa ilustrada. E, como Foucault⁶⁹, a autora compreende que essa regulação não é feita apenas de forma coercitiva, mas também de modo produtivo e está “vinculada ao processo de normalização” (BUTLER, 2005, p. 35, 9; PRECIADO, 2016). Nós somos constituídas de gênero ao mesmo tempo em que os (trans)formamos.

Dessa maneira, o gênero é um aparato que constrói e/ou desnaturaliza aspectos relacionados ao atuar como: os binários feminino/masculino e além desses – como as pessoas trans, as intersex e, como no caso analisado aqui, as mulheres dos anos 1920. O gênero não é, portanto, algo exclusivo das relações binárias (BUTLER, 2005, p. 11-12). A teoria não binária, como as teorias binárias, é formada por diferentes tecnologias, que estão presentes desde discursos institucionais ou não, a práticas que reforçam determinado sistema, como o de sexo/gênero.

Tanto a masculinidade quanto a feminilidade são atravessados por tecnologias sociais. Diferentes discursos e práticas as permeiam, como: o controle, a dominação e a resistência (muitas vezes feitas invertendo o uso original dos objetos). Desse modo, são partes de uma

⁶⁷ Butler dialoga com a noção de corpo histórico de Merleau-Ponty: “[...] o corpo não é mera matéria, mas uma continua e incessante materialização de possibilidades.” (“[...] *el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades.*”) (BUTLER, 1998, p. 299).

⁶⁸ “[...] quedar sujeto a una regulación es también ser subjetivado por ella, esto es, ser creado como sujeto precisamente al ser regulado” (BUTLER, 2005, p. 9).

⁶⁹ A autora se afasta de Foucault ao compreender que: “[...] o aparato regulatório que governa o gênero é específico deste.” (“[...] *el aparato regulatorio que gobierna el género es específico de éste.*”) (BUTLER, 2005, p. 9).

tecnologia biopolítica, pois, fazem parte de um sistema de estruturas reguladoras (PRECIADO, 2016, p. 135). Ambos são marcados por um “conjunto de normas” que são incorporados, renovados ou recusados por meio da repetição de padrões corporais e gestuais. Assim, a construção da feminilidade e da masculinidade, varia de uma época à outra, bem como de um lugar a outro (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 169-170, BUTLER, 2017). De acordo com Paul Preciado (2016, p. 137-138) o final do século XIX e começo do XX foi marcado por uma tecnologia pautada na construção de binários, em que o homem estaria para a cultura e a vida política, e a mulher para a natureza e ao espaço doméstico, sempre a serviço e a disponibilidade sexual do homem, sendo a reprodução, ou melhor, a gravidez um dos instrumentos de controle sobre esse corpo pelo outro, que correspondem aos ideais eurocêtricos e colonizadores do período. A heterossexualidade compulsória institui regulação do gênero em binários homem/mulher que são construídos de modo que possam se estabelecer enquanto diferentes e o que desejo parta daí, desse “ideal normativo” (BUTLER, 2017, p. 53, 127).

As tecnologias se constituem enquanto procedimentos, instrumentos, regimes, técnicas, entre outras, que atuam como forma de poder e controle sobre os corpos, bem como as possibilidades de moldá-los, buscando muitas vezes criar uma “essência” sobre os binários, que na verdade são produzidas culturalmente, politicamente (PRECIADO, 2016, p. 139-141; BUTLER, 2017, p. 19; p. 69): “Talvez o maior esforço das tecnologias de gênero não tenha sido a transformação das mulheres, senão a fixação orgânica de certas diferenças. Chamei a este processo de fixação “produção prostética do gênero” (PRECIADO, 2016, p. 142)⁷⁰. Elas atuam em pelo menos quatro linhas de técnicas, segundo o autor, baseado em Foucault, as de: “produção, transformação e manipulação; sistema de signos; poder; e as do ‘eu’”, circulando por toda a sociedade de maneira produtiva e também repressiva, que constroem as diferentes formas de prazer e de sexualidade por meio da disciplina (PRECIADO, 2016, p. 143-144). Assim, as categorias são construídas por essas tecnologias de gênero, em que há possibilidades de algumas “descontinuidades”, dissidências (BUTLER, 2017, p. 10-11).

As normas são “formas de ação” repetidas ao longo do tempo enquanto práticas sociais (BUTLER, 2005, p. 22, 25). As repetições dos códigos relacionados à sexualidade, sexo e gênero, a heterossexualidade compulsória, constroem um sistema baseado em binários homem-tecnologia-cultural x mulher-natureza-corpo, a qual, segundo esses parâmetros tem que ser significada pela cultura, que é representada pelo homem. Dessa maneira, o gênero não é algo

⁷⁰ “Quizás el mayor esfuerzo de las tecnologías del género no haya sido la transformación de las mujeres, sino la fijación orgánica de ciertas diferenciáis. He llamado a este proceso de fijación “producción prostética del género”.” (PRECIADO, 2016, p. 142).

natural, mas construído por diferentes mecanismos que o apresentam enquanto tal e o hierarquizam politicamente (BUTLER, 2017, p. 75).

O gênero é produzido por meio de práticas performativas, “é a estilização repetida do corpo” (BUTLER, 2017, p. 69), que são reencenadas constantemente, consolidadas ao longo do tempo pelas “práticas reguladoras” que visam criar uma coerência com aquilo que é projetado como adequado, “natural”; no entanto, isso não o impede que se abra para além dos parâmetros estabelecidos pelo binarismo de gênero, em que até mesmos as proibições são compreendidas como produtivas, sendo, portanto, construídas: nada está além de suas possibilidades (BUTLER, 2017, p. 56, 63-68) e, que: “[...] sendo instituído pela estilização do corpo, deve ser entendido como maneira mundana em que os gestos corporais, os movimentos e as normas de todo tipo, constituem a ilusão de um eu permanente de gênero.” (BUTLER, 1998, p. 297)⁷¹. Assim, o gênero é tanto performatividade no seu aspecto discursivo, como também a materialidade dos corpos (PRECIADO, 2016, p. 21), numa constante “ação cultural/corporal”, “uma ação incessante e repetida de algum tipo”, atuando como um devir (BUTLER, 2017, p. 195).

De acordo com Butler a performance de gênero é algo elaborado de forma social, que, ao ser “reencenada” pode sofrer alterações (BUTLER, 1998, p. 306-307), ele é tanto produzido por processos que nos antecede, antes mesmo de nascer discursos médicos e populares nos designam, mas também é feito na medida que atuamos, podendo sempre ser atualizado.

Portanto, quando há divergências nos padrões estabelecidos durante um longo processo histórico, tornam-se possíveis mudanças em relação ao gênero (BUTLER, 1998, p. 297). É de forma semelhante que Teresa de Lauretis (1996, p. 9) compreende que a tecnologia de gênero, em sua representação que atua no social, também é afetada pelas suas desconstruções: “[...] gênero, como o real, não é apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, que permanece fora do discurso como um trauma potencial que, se não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (LAURETIS, 1996, p. 9)⁷².

É, neste sentido, que proponho a utilização do conceito de performatividade de Judith Butler, pois, compreende o gênero enquanto tecnologia materializada por diversas formas, produzida pela “repetição estilizada de atos” (BUTLER, 1998, p. 297; 2000), e também por

⁷¹ “[...] al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente.” (BUTLER, 1998, p. 297).

⁷² “[...] género, como lo real, es no sólo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se lo contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación.” (LAURETIS, 1996, p. 9).

outras formas de tecnologias como os discursos e práticas (institucionalizadas ou não) que o permeiam, regulando, controlando e dando visibilidade aos seus corpos (PRECIADO, 2016, p.67-68). Enquanto tecnologia o corpo e a sexualidade são/estão “sujeitos a mudanças”, ao controle, à disciplina, bem como à resistência e à renovação, sendo assim, é tanto coercitivo, quanto produtivo (PRECIADO, 2016; BUTLER, 2005).

Dessa maneira, a performatividade deve ser utilizada como chave para a compreensão das relações entre “sexo, gênero e corpo”, e enquanto tal situada em um contexto específico de determinados padrões de repetição, transformados em normas (BURGOS DÍAZ, 2012, p. 102). Tanto o lugar (enquanto contexto produzido pelas pessoas) como o sujeito podem ser alterados e é nesta perspectiva que se deve pensar o termo “construção”, uma dimensão performativa de reiteraões e fissuras (BURGOS DÍAZ, 2012, p. 106-108).

A partir da leitura de Simone de Beauvoir, para Butler gênero é, ao mesmo tempo, uma escolha e uma construção cultural, onde deve haver a ação pessoal. Ele é elaborado nas e pelas relações e pode ser modificado de acordo com as brechas e necessidades (BUTLER, 2013, p. 304-305): “E neste contexto a ‘escolha’ passa a significar um processo corpóreo de interpretação dentro de uma rede de normas culturais profundamente estabelecidas.” (BUTLER, 2013, p. 304), que significa que é a performatividade, a forma de viver, que será exercida (LAMAS, 2013, p.17).

Os capítulos

Para refletirmos acerca dos três aspectos abordados aqui – imagem, gênero e pornoerotismo –, foi necessária criar uma estrutura adequada a todo o material coletado de *La Vie Parisienne*, que gerou o desenho dos três capítulos desta tese.

No levantamento geral das fontes, ela foi separada por: revistas inteiras (pdf) e imagens. Estas últimas foram organizadas por: capas; charge um; pôster um; pôster central (duas páginas); charge dois; pôster dois; contracapa e edições especiais (em que os números de páginas e imagens aumentam); publicidade; textos e assinaturas.

Após este primeiro momento criou-se uma tipologia mais específica referente às temáticas encontradas nas imagens, muitas vezes eles podem estar relacionadas entre si, são elas (por ordem alfabética): amantes; antropomórficas; bonecas; cabelo; comida; direção (de automóveis); drogas; esportes; Eva e pecados; flores; fotografias; imprevistos; jovens x velhos; leitoras; malvadas; moda; modelos, arte moderna; moderna, cotidiano, danças e sonhos; perigos do amor; prostituição; ser bela; tipos femininos – feminista, *garçonne*, lésbicas; trabalhos.

Com base nessa tipologia refinamos ainda mais a escolha das imagens, aquelas que pareciam mais interessantes pelas suas abordagens e pela sua presença na revista, para elaborar a estrutura dos capítulos encontradas aqui.

Ao se elaborar uma história das mulheres a partir de uma fonte imagética é necessário refletir acerca de alguns pontos principais, além da análise do conteúdo em si, destaco aqui os apresentados por Georges Duby em seu livro em conjunto com Michelle Perrot *Imagens da Mulher* (1992), são eles: quem produzia a fonte em questão, as condições da produção em si, a circulação (quem tinha acesso), a função (a que fins se destinavam – saber técnico, diversão, religião, etc.), conjunto (fazia parte de uma série ou não) e o contexto do qual fazia parte (PINHEIRO, 2015). De forma semelhante, como bem destacou Tania Regina de Luca (2015, p. 131-132; 2018) para pensarmos sobre as fontes periódicas é necessário que levemos em conta o seu aspecto material, que diz respeito: a forma, a qualidade de seu suporte; o aspecto gráfico, tipografia, uso de imagens, mancha tipográfica; entre tantos outros elementos estruturais de sua composição, que também pode dizer sobre o próprio processo técnico de impressão, a indústria gráfica o qual fazia parte, abrangendo uma série de relações. Além disso, é necessário que atentemos para as suas “funções sociais”, a quem si dirigia, quais eram suas motivações, sua circulação, comércio, etc. (LUCA, 2015, p. 132-133; GOULEMOT, 2000, p. 13, 17). Assim, para pensarmos sua produção é necessário compreender sua forma de apresentação física e também o “espaço discursivo no qual ela é situada” (COSTA, 2019, p. 319), uma vez que, as obras produzidas dentro de um determinado contexto são marcadas pelas possibilidades materiais e sociais (POLLOCK, 2019, p. 140-141).

Como vimos, os corpos são construídos e lugares de poder, controle e disputas (SOHN, 2011, p. 126-127, 153). Existe diferentes formas de atuação para que o corpo feminino, sendo “matéria” seja modelado e regulado a partir de perspectivas e valores criados sobretudo por uma longa tradição masculina (NEAD, 2013). Através da performatividade, os corpos são usados de maneiras diferentes por sociedades e temporalidades também distintas; ele é então educado, modelado com técnicas corporais que são lhe são ensinadas pelo o grupo o qual faz parte ou por aquele que lhe interessa, sendo perpassado, desse modo, por “processos sociais e políticos”, por questões “materiais e institucionais” (MAUSS, 2003; ADELMAN, RUGGI, 2013, p.1-3). O controle do corpo é feito por dispositivos técnicos, de roupas, à alimentação, exercícios, privações, entre outros, mas é sobretudo o corpo da mulher que é disciplinado tanto de maneira impositiva, como absorvida (ORY, 2011, p. 159, 184)⁷³. A “disciplinarização” como

⁷³ Esse “controle da aparência” cresce acompanhando o processo de popularização da autoimagem, por meio da fotografia (ORY, 2011, p. 159, 168) e, no contexto atual, por meio do desenvolvimento das redes sociais virtuais.

as padronizações e normativas sobre ele vem dos valores dos grupos dominantes, como a educação cultural generificada que promove “habilidades corporificadas” específicas para crianças; assim, podendo ter as suas próprias experiências corporais, as pessoas que de alguma forma não cumprem com as suas expectativas são vistas como “desviantes” (MAUSS; ADELMAN, RUGGI, 2013, p. 1-3). A revista atua enquanto produtora, mas também difusora de valores e representações, de masculinidade e feminilidade e de outras possibilidades (ORY, 2011, p. 157-158).

É nesse sentido, que buscamos analisar ao longo da tese quatro grupos, que podem se entrelaçar entre si, que em comum possuem construções de feminilidades que se afastam da imagem e dos papéis sociais e sexuais da mulher burguesa, trazendo à tona a dupla moral sexual que perpassava a sociedade, constituindo enquanto feminilidades dissidentes, são elas: as *garçonnes*, as lésbicas, as feministas e, por fim, as *cocottes*.

Desse modo, no Capítulo 1, traçamos um panorama geral sobre a imprensa ilustrada francesa no final do século XIX e começo do XX, enfatizando as questões das reproduções gráficas dos nus. A seguir apresentamos o funcionamento, a estrutura da revista ilustrada *La Vie Parisienne*, durante o período de 1918-1931, numa tentativa de abarcar suas condições materiais e sociais, trazendo sua trajetória, as flutuações de preços; as mudanças gráficas; seus principais colaboradores; as seções; as propagandas; e, por fim, o seu público consumidor.

Se no primeiro capítulo buscamos nos atentar ao aspecto social da revista (FREITAS, 2004), nos capítulos seguintes enfatizamos os conteúdos semânticos das imagens, analisando-as tanto de forma individual, como também foram abordadas pensadas em suas similaridades e distanciamentos.

No Capítulo 2 delineamos o cenário social e cultural de Paris que proporcionaram as mudanças nos papéis de gênero; os principais elementos utilizados enquanto tecnologias de gênero para a transformação e a busca da figura feminina por maior independência, como a tesoura para o cabelo curto e o uso de calças; a relação com os papéis tradicionais como a maternidade e o casamento; e por fim as imagens das lésbicas e feministas.

No terceiro e último capítulo apresentamos uma das figuras mais recorrentes da revista: a *cocotte*, uma prostituta associada ao luxo, pois tanto seus serviços, como aquilo que consumia eram bastantes caros. Para compreendê-la, delineamos a relação de Paris com a prostituição; as principais técnicas utilizadas por elas para despertar ou manter o interesse dos clientes; as formas de pagamentos mais usuais; a associação que se fazia entre elas com animais, comidas e bonecas; por fim, a relação com os clientes, que acabam sendo transformados em seus fantoches.

Capítulo 1 - Por dentro da revista de *La Vie Parisienne*

1. A imprensa ilustrada francesa final XIX e começo do XX – censura com a temática pornoerótica?

A imprensa francesa cresceu rapidamente, contava com um amplo desenvolvimento desde o século XIX, o que facilitava e barateava custos na sua produção, bem como a sua qualidade, criando setores especializados para atender diferentes tipos de público (LUCA, 2018, p. 5, 11-12): juvenil⁷⁴, feminina⁷⁵, esportiva, de história em quadrinhos⁷⁶, educativa⁷⁷, pornoerótica e, é claro, a ilustrada⁷⁸, entre outras. Esta última foi durante os anos finais do século XIX até as primeiras décadas do século XX, tanto na França como em outras partes do mundo, como o Brasil, um dos meios de comunicação de amplo alcance. Sua popularidade se deu em parte tanto pelo fato da viabilidade da leitura partilhada, mas principalmente pela possibilidade de atingir tanto o público letrado como aquele que, por inúmeras razões, não sabia ler, mas sabia, conseguir ver e interpretar uma imagem⁷⁹. A imprensa pode ser vista como um espaço de sociabilidade: tanto em sua fabricação, como em seu conteúdo e seu consumo

⁷⁴ A imprensa para jovens, ou juvenil, segundo Jean-Marie Charon (2003), nasceu na França, na segunda metade do século XVIII, em 1768, e é uma das formas mais antigas de especialização. A partir da Revolução Francesa ganhou caráter diverso, abordando várias áreas de saber, atendendo aos mais diferentes gostos e público, utilizando diferentes modos para este diálogo, colaborando na construção de gostos, entre eles o da própria leitura. Grande parte desta imprensa, pautada nos ideais iluministas, era voltada à educação e a moral, tentando dialogar de maneira “divertida” (CHARON, 2003, p. 225). Muitos autores de livros começaram suas carreiras nessas publicações especializadas, enquanto outros foram popularizados por meio destas, entre eles: Jules Verne, Lamartine, Musset, Chateaubrian, Alexandre Dumas, entre outros (CHARON, 2003, p. 226). A França é lugar sui generis para a imprensa juvenil: “a França é praticamente o único país que dispõe de um setor de imprensa especificamente destinada aos jovens.” (« la France est pratiquement le seul pays à disposer d’un secteur de presse spécifiquement destiné aux jeunes. ») (CHARON, 2003, p. 223). O autor ainda aponta para uma particularidade em relação a quem consome e quem compra: a maioria dos jovens não possui dinheiro para as compras, assim, geralmente quem as realiza são seus pais, professores ou outros familiares (CHARON, 2003, p. 233).

⁷⁵ De acordo com Jean Marie Charon (2003, p. 225) data de 1790 o primeiro título destinado às jovens: *Les Annales de l’éducation du sexe* ou *Journal des demoiselles* (*Os Anais da educação do sexo ou Diário das Damas*). Enquanto o primeiro título destinado às mulheres data de 1778: *L’Almanach ou recueil des jolies coiffures à la mode de Paris* (*O Almanaque ou coleções de belos penteados à moda de Paris*). De acordo com Tania Regina de Luca (2012, p. 447-448) a imprensa feminina, que muitas vezes não foi produzida por mulheres, tinha em sua temática assuntos que não necessariamente estariam relacionados ao que acontecia no momento – abordando no século XIX e XX assuntos que se relacionariam com os papéis tradicionais associadas às mulheres, como o universo doméstico e a moda, reforçando-os –, ainda que fossem vendidas como tais: “[...] a imprensa feminina orbita em torno de temas mais perenes, não submetidos à premência do tempo curto do acontecimento” (LUCA, 2012, p. 447). Costumando utilizar uma linguagem que aproxima as escritoras de suas leitoras, em tom amigável, mas imperativo.

⁷⁶ *Petit Français Illustré* foi a “primeira história em quadrinhos” da França (CHARON, 2003, p. 225).

⁷⁷ Que muitas vezes se relaciona diretamente ao público infanto-juvenil.

⁷⁸ Os primeiros periódicos ilustrados surgiram no final do século XVIII na França e eram voltados à moda, por meio da “técnica de gravação em chapas de cobre” (GIACOMELLI, 2009, p. 5).

⁷⁹ De acordo com Dian Hanson (2013, p. 38) um dos fatores que serviu de estímulo para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da imprensa em relação à sua produção, foi, no caso da França, “o aumento na taxa de alfabetização de sua população”.

(PINSON, 2010, p. 620), ela cria um espaço de mediação entre as ideias dos seus autores com as ideias e leituras do seu público. Desse modo, ela deve ser compreendida enquanto difusora de valores e representações (ORY, 2011, p. 157-158).

Para Guillaume Pinson (2010, p. 625, 626; 2009, p. 211) a imprensa mundana, assim como outras mídias, é atravessada pela construção de “hierarquização social dos títulos” – sendo que cada tipo é mais ou menos valorizado de acordo com sua abordagem, temática, das autorias textuais e imagéticas qualidade gráfica e público alvo – e também pela “repartição sexuada da sua utilização”, cada gênero a adota segundo uma determinada perspectiva (isso não quer dizer que as leitoras e leitores leriam somente o que lhes era destinado). Dessa maneira, ela atua na construção de um imaginário de sociabilidades, de classe, de gênero e de raça.

Enquanto as revistas ilustradas relacionadas às belas artes, sobretudo a literatura e as artes plásticas, eram tidas como superiores, revistas de tom humorístico e/ou pornográfico eram consideradas inferiores, mesmo que hoje elas passem por “pouco audaciosas” (PINSON, 2009, p. 221-212). *La Vie Parisienne* parece deixar essas fronteiras um pouco mais nebulosas, pois, se de um lado era nítido o seu tom pornoerótico e humorístico, por outro, sobretudo nos anos estudados aqui, a qualidade de suas ilustrações, bem como o peso dos nomes de seus ilustradores, escritoras e escritores, sua ampla circulação, não deixavam que ela fosse vista como menor, embora tenha sido acusada disso algumas vezes, discussão que faremos mais adiante.

Se a imprensa mundana⁸⁰ costumava ser associada às mulheres enquanto que os assuntos “sérios” eram associados aos homens⁸¹, *La Vie Parisienne* foge um pouco à regra trazendo várias colunas e ilustrações de “focofocas” sobre mundanidade. Pinson (2009, p. 216) chama a *La Vie Parisienne* de 1896 de “revista bastante distinta, ainda que um pouco mais descarada”⁸². Dian Hanson (2013, p. 56), que a vê como uma revista chique, menciona o tom de seu conteúdo: “ficção erótica, humor refinado e mulheres com roupas íntimas encantadoras.”.

Dessarte, a imprensa, assim como outras mídias, serviu (e ainda serve) como uma das ferramentas que a tecnologia de gênero adota para a elaboração imagética e/ou textual na construção, manutenção/ divulgação e reelaboração do que seria feminino, do que seria masculino e, às vezes, do que seria um terceiro sexo/gênero. Segundo Guillaume Pinson (2009,

⁸⁰ Relativo à vida mundana, aos seus aspectos triviais, a busca pelos prazeres no cotidiano, de caráter considerado pouco elevado.

⁸¹ Segundo Virginia Woolf (2014) os gostos de homens e mulheres são hierarquizados, como se os únicos valores que fossem considerados importantes fossem os masculinos: “Falando friamente, futebol e esportes são “importantes”; a adoração da moda, a compra de roupas, “trivial”. (WOOLF, 2014, p. 107). Tais aspectos seriam transferidos para outras áreas da vida, como a própria ficção e arte.

⁸² « revue assez distinguée quoiqu'un peu plus égrillarde » (PINSON, 2009, p. 216).

p. 211) a imprensa foi uma das responsáveis pela associação da mulher “à natureza e não à cultura”, algo que pode ser encontrado em *La Vie Parisienne* desde seu início (SADOUN-ÉDOUARD, 2011).

La Vie Parisienne costuma abordar as (des/re)configurações de papéis de gênero, tratando-o na maioria das vezes de forma galanteadora, com uma pitada de humor, como é o caso a seguir, em que uma jovem mulher só recusa um cigarro por estar em horário de serviço, apontando para as diferenças entre elas e o que suas “avós”, as mulheres de outras gerações, esperariam, mudanças que refletem uma nova performatividade sobre o próprio gênero:

Ouvi em um hospital inglês. / Um oficial oferece um cigarro a uma bonita enfermeira. / Ela se recusa. / - O que diz ele, você não fuma? / - Não, diz ela. *Eu nunca fumo no serviço!* / O que pensariam as nossas avós desta resposta, desconcertante para elas? A ideia de que uma mulher podia fumar – e que estar “de serviço”, era só, o que pudesse impedi-las. (O senso do dever, *On dit... on dit...*, *La Vie Parisienne*, nº18, 04 de maio de 1918, p. 385)⁸³.

Assim, a regulação do gênero segundo Butler (2005) se dá tanto de forma institucionalizada (pelo discurso e práticas escolares, militares, médicas, psiquiátricas, etc.) como também por meio de outros agenciamentos, como os da imprensa ilustrada. Dessa forma, quando as mulheres assumiam outros papéis, que não associados aos seus tradicionalmente, acabavam por desnaturalizar questões de gênero (PINSON, 2009, p. 217), por isso a questão estética torna-se um elemento central para estas formas de questionamento, como diria Michelle Perrot (1998) “a estética também é uma violência”, ela pode limitar, mas também pode servir como instrumento para questionar padrões estabelecidos.

Ao final do século XIX a imprensa mundana se inquietava com as mulheres emancipadas, tidas como mulheres masculinizadas⁸⁴ – àquelas que de algum modo desestabilizavam as fronteiras de gênero estabelecidas até então. Os discursos condenatórios contra essas mulheres eram frequentes e vinham tanto do próprio gênero – dando “lições” à sua classe –, como de homens que não queriam perder privilégios. As manifestações textuais e imagéticas eram para que as mulheres assumissem o seu “real” papel e não concorressem com

⁸³ « Entendu dans un hôpital anglais. / Un officier offre une cigarette à une jolie *nurse*. Elle refuse. / - Quoi, dit-il, vous ne fumez pas ? / - Non, dit-elle. *Je ne fume jamais étant de service !* / Qu’auraient pensé nos grand’mères de cette réponse, ahurissante pour elles ? L’idée qu’une femme pût fumer – et qu’être « de service », seulement, pût les en empêcher. » (*Le sens du devoir, On dit... on dit...*, *La Vie Parisienne*, nº18, 04 de maio de 1918, p. 385).

⁸⁴ Recorre-se aqui a afirmação feita por Vicente Aliaga (2001, p.99) de que o uso de noções como a de “mulheres masculinizadas” está limitado pelo caráter “sexista da linguagem”, como se o uso de determinado vestuário ou de um comportamento estivesse ligado somente a um sexo ou gênero. No entanto, enquanto construção social e histórica tal característica serve para pensar contextos específicos, como é o caso do século XIX e começo do XX.

os homens nas “suas” atividades, introjetando uma forma de inferioridade perante a eles (PINSON, 2009, p. 213-220).

Já no início do século XX, a imprensa feminina, de acordo com Pinson (2009, p. 213-220) passa a abordar o assunto de forma um pouco mais construtiva, mais moderna, como é o caso de *Femina* (1901), *La Vie heureuse* (1902) e *Madame et Monsieur* (1905-1912). Assim, o que antes era abordado numa perspectiva “defensiva”, passou a ser “afirmativa” em muitos casos. Ainda que os papéis tradicionais de gênero continuassem a ser abordados, estes passaram a dividir o espaço com as “novidades” das mulheres emancipadas de forma mais equilibrada (PINSON, 2009, p. 213-221). As revistas tentavam descomplicar essa relação elaborando guias para como as mulheres deveriam se comportar, agir e se vestir quando adotavam atividades consideradas masculinas:

Se o limite entre o feminino e o feminismo permanece bastante ambíguo nestas revistas, a representação das mulheres e das práticas outrora jugadas viris é mais afirmada e entregue num tom menos crepuscular. Originais, essas publicações fazem evoluir notavelmente a representação da feminilidade (PINSON, 2009, p. 213)⁸⁵.

Para Naomi Wolf (2020, p. 97): “As revistas femininas acompanharam o avanço das mulheres e a simultânea evolução do mito da beleza [...]”, ajudando a modelar e elaborar os padrões comportamentais e de aparência das mulheres, num contexto marcado pelo aumento número de leitoras e do número de revistas femininas.

Ao mesmo tempo em que existiam esse tipo de imprensa, também havia aquela que se dedicava a um recorte bem específico: ao nu, sobretudo à nudez feminina⁸⁶, como é o caso da revista *Le Nu Artistique* (Fig. 3).

Desse modo, vários tipos de publicações que traziam a nudez ou o seminu como tema acabavam sendo produzidas/consumidas nesse sentido. De acordo com a curadora de arte Ana Lucía Gonzáles (BNMM, 2014), embora os livros de caráter erótico não tivessem a circulação livre, sendo que vários foram banidos ou queimados pela igreja, a França já possuía, no século XIX, uma tradição de publicações de caráter pornoerótico, em que a figura feminina era a personagem central, como em: *Le Corps de la Femme*; *Le Parnasse Satyrique*, de 1865 (compilador desconhecido), que contava, além das fotografias, com textos de Alejandro Dumas,

⁸⁵ « Si la limite entre féminin et féminisme demeure assez ambiguë dans ces revues, la représentation des femmes et de pratiques naguères jugées viriles y est plus affirmée et livrée dans une tonalité moins crépusculaire. Originales, ces publications font notablement évoluer la représentation de la féminité » (PINSON, 2009, p. 213).

⁸⁶ Bernard Duroussy (1968, p. 42) nomeia como “imprensa do sexo” aquelas ligadas à pornografia e/ou ao erotismo (embora se referisse a imprensa de sua época). Para o autor o erótico é produzido para excitar, enquanto o pornográfico seria feito para chocar (DUROUSSY, 1968, p. 43).

Charles Baudelaire e Victor Hugo; *L'Art et le Beau: Revue Illustrée de la Beauté Plastique* (1906), publicação editada por Gustave Kahn (1859-1936) de fotografias em preto e branco, que se valiam tanto das mitologias (como de Afrodite, Diane, faunos e ninfas) para “autorizar” a nudez, como de cenas sem tempo definido (ou contemporâneo ao seu), nela havia a nudez completa de homens (BNMM, 2014); e também a *Frou Frou* (1901) especializada no canção e *L'Étude Académique*, que assim como *Le Nu Artistique*, também era voltada ao estudo acadêmico (HANSON, 2013, p.56)⁸⁷. Dessa forma, em 1900 a França já possuía uma “imprensa voltada ao público masculino bem estabilizada” (HANSON, 2013, p. 77).

Alexandre Dupouy (2016) em seu livro *La Photographie Érotique* também aponta para alguns “álbis” que esse tipo de publicação recorria, entre eles: o estudo acadêmico/ artístico e o etnográfico, para que pudessem circular mais facilmente, escondendo sua “verdadeira” vocação⁸⁸. Hanson (2013, p. 113) ainda acrescenta a essas: a crítica cinematográfica e o nudismo (enquanto prática naturalista)⁸⁹. De acordo com o autor as primeiras fotografias de caráter erótico, assim como a origem da maioria de coleções sobre o assunto, são francesas, isso se deve a pelo menos duas razões: primeiro, pela própria origem da técnica; e, segundo, pela França ser mais liberal que outros países, onde a prática era mais reprimida (DUPOUY, 2016, p. 11; HANSON, 2013, p. 40). Segundo Dian Hanson (2013, p. 44):

A censura era nitidamente mais severa com as revistas que admitiam apenas excitar os seus leitores, mas *La Vie Parisienne*, fundada em 1863 e relançada imediatamente antes da Primeira Guerra Mundial, conseguia misturar discretos nus, notícias ousadas e humor, sendo amplamente aceita pelo fato de que era razoavelmente sofisticada, uma qualidade tão respeitada na França quanto a arte⁹⁰.

⁸⁷ Mesmo com a fotografia criada em 1839, ela só passou a ser reproduzida sistematicamente na imprensa em 1889, quando as técnicas estavam avançando, a demora foi motivada pelo próprio desenvolvimento lento dos meios fotográficos e das técnicas de impressão (GIACOMELLI, 2009, p. 3). Já os meios de impressão direta da fotografia, foram conquistados no início do século XX (LUCA, 2018, p. 16).

⁸⁸ Essas fotografias, mesmo que voltadas ao estudo da figura humana, foram enquadradas como pornográficas, numa espécie de “realismo pornográfico” dado por quem as classifica (NEAD, 2013, p. 88).

⁸⁹ Após Primeira Guerra, em especial na Alemanha, o culto ao corpo se estabelece com práticas nudistas e de cultura física (SIGEL, 2005, p. 15). Ainda que fossem feitas para outra finalidade, dessexualizadas suficientemente para passarem na censura, a nudez presente nas revistas sobre esses aspectos não impedia que o olhar sobre ela fosse outro, como “fonte de fantasias masturbatórias”, mais tarde, na Alemanha, os nazistas queimariam o acervo do Instituto de Ciência Sexual (SIGEL, 2005, p. 15).

⁹⁰ « La censure était nettement plus sévère avec les revues qui admettaient ne chercher qu'à émoustiller leurs lecteurs mais *La Vie Parisienne*, fondée en 1863 et relancée juste avant la Première Guerre mondiale, parvenait à mêler nus discrets, nouvelles osées et humour tout en étant largement acceptée en raison du fait qu'elle était raisonnablement sophistiquée, une qualité aussi respectée en France que l'art. » (HANSON, 2013, p. 44).

Dian Hanson (2013, p. 44) afirma que a França já possuía uma tradição mais liberal e de tolerância em relação às artes⁹¹, como visto anteriormente (ainda que também tivesse passado pela censura), o que explicaria que os primeiros magazines de teor erótico (1870) fossem seus. Tomadas a partir dessa perspectiva, as diferentes formas de publicações sobre a nudez – fotografias, cartões-postais, baralhos, revistas – teriam mais liberdade de atuação e de circulação em relação a outros países, embora não fosse exatamente assim, como veremos a seguir.

Nos Estados Unidos graças aos esforços de Anthony Comstock⁹², baseado em posições de pessoas que pensavam como ele, foi aprovada uma lei com o seu nome que proibia a literatura e imagens consideradas obscenas, lascivas, ou que pudessem ensinar “a prevenção a contracepção ou o aborto”, enfim, qualquer coisa que fosse considerada, imoral, indecente, depravada pelo jugo cristão (HANSON, 2013, p. 40; RUBIN, 2012, p. 2). Qualquer semelhança com a atualidade, em tempos de Ministra Damares – em que o “Plano Nacional de Prevenção ao Risco Sexual Precoce”, sugere às pessoas que pratiquem abstinência sexual para evitar a gravidez – não é mera coincidência.

A lei se transformou numa via de mão dupla, se por um lado ela buscava “frear a propagação dos primeiros documentos eróticos nos Estados Unidos”, por outro ela informava a sua existência aos que a desconheciam (HANSON, 2013, p. 40). Com o tempo os julgamentos sobre o material “levaram em conta a qualidade artística para a sua definição”, dessa forma, as imagens e literatura ganharam mais brechas para a sua existência (HANSON, 2013, p. 42)⁹³.

⁹¹ Talvez seja uma visão um tanto quanto idealizada, se levarmos em conta o escândalo que a obra “Almoço sobre a relva” (1862-63), de Manet tenha gerado na população parisiense, ao retratar uma jovem prostituta nua, que era bastante conhecida no período, num contexto contemporâneo ao seu (visto as roupas que os homens, que estavam com ela, vestiam).

⁹² Em 1872, médicos, como o doutor George H. Napheys, escreviam sobre como a literatura estimulante, ou mesmo como as ilustrações mais ousadas, eram vistas enquanto um perigo para os homens, pois poderia levar a masturbação e, com isso, a uma série de problemas a si, entre eles a perda da força por desperdiçar aquilo que era tido como a sua “essência masculina”: o sêmen – que até este momento era vista como um “estoque” limitado (HANSON, 2013, p. 37). Assim, tudo aquilo que poderia favorecer a tal prática, como literatura e as imagens eróticas eram vistas como peças de “Satã”. Nos Estados Unidos, antes mesmo do parecer de Napheys, essas questões já eram apontadas por Anthony Comstock (1868), que vê a literatura erótica como aquela que: “corrompe o espírito”, gera a depravação dos costumes. Ele acreditava que ela era, sobretudo, uma influência europeia (HANSON, 2013, p. 38-40). As mudanças sobre o Decreto de Comstock foram realizadas a partir de meados do século XX, em 1950, com leis estaduais (RUBIN, 2012, p. 3).

⁹³ Diferente do que ocorre no Brasil nos dias de hoje, em que surgem notícias de tentativas de barrar livros clássicos de nossa literatura, por os considerarem obscenos, entre eles livros de Machado de Assis e Rubens Alves. Segundo Regiane Oliveira (2020) a ação é influenciada por um governo “regido pela tríade ‘bíblia, boi e bala’”. Mesmo antes, em 2017, o governo já havia “tentado proibir um livro de ciência da 8ª série, que tinha fotos de pênis no capítulo reservado ao corpo masculino”, entre outras. Fonte: Regiane Oliveira. Censura de livros expõe “laboratório do conservadorismo” em Rondônia. *El País*, 07 de fev. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-02-08/censura-de-livros-expoe-laboratorio-do-conservadorismo-em-rondonia.html>.

No entanto, as literaturas, revistas de caráter mais populares continuavam a ser julgadas como culpadas por obscenidade (HANSON, 2013, p. 42).

No século XIX, na França, as fotografias de nus poderiam causar a prisão ou multa pelo delito de atentado ao pudor, ofensa à moral pública, enfim, à obscenidade. Quem mais costumava sofrer com essas penalidades eram as modelos e os revendedores das fotografias, enquanto os artistas tendiam a ser protegidos de qualquer punição (DUPOUY, 2016, p. 22). O século XIX, burguês, via o corpo como o mal ligado ao pecado original (DUPOUY, 2016, p. 26).

Posteriormente, em 1860 a fotografia tornou-se industrial a partir da elaboração de novas técnicas. Assim, os agentes envolvidos tanto na produção dos nus, como os seus censores, tiveram que recorrer a algumas estratégias para possibilitar as fotografias destes, estes encontraram no academicismo, nas belas artes, o pretexto perfeito (DUPOUY, 2016, p. 16, 25). As primeiras fotografias de nu, bem como em outras artes, também se apoiaram no academicismo, elaborando poses mais estáticas, com a desculpa de estudar o corpo humano e outros temas concernentes (DUPOUY, 2016, p. 19).

Do álibi para estudos com fins acadêmico, logo a fotografia de nus encontrou novos modelos para criar suas composições, entre elas a própria mitologia, um dos poucos temas em que a nudez era permitida (mas que ainda mantinha diálogo com as belas artes) e aquilo que desenhavam como exotismo oriental (DUPOUY, 2016, p. 24). Mesmo assim, segundo Dupouy (2016, p. 26), o que atraía o seu público cativo era muito mais o seu caráter que poderia ser lido como pornoerótico que artístico. As imagens costumavam ser vendidas em ruas ou lugares associados à prostituição⁹⁴. Muitas jovens que se tornaram modelos de fotografias/de artistas provinham do interior, elas usualmente ganhavam muito melhor do que ganhariam em outras profissões: em 1875 as modelos recebiam cinco francos por uma sessão de quatro horas, enquanto outros trabalhos costumavam pagar 1 franco e 50 por dia (DUPOUY, 2016, p. 28). Dado o “pudor” da época em relação à nudez, não é de se estranhar que as profissões de modelo, bem como a de artista de revista, eram consideradas como sinônimos de prostituição, a própria autora Dian Hanson (2013, p. 113) sugere que as modelos vivas provavelmente fossem prostitutas. Assunto que retomaremos no Capítulo 3.

⁹⁴ “Já nos anos de 1900 são rodados os primeiros filmes pornográficos; são então projetados nas casas fechadas, nas passagens ou nos cafés. [...]” (SOHN, 2011, p. 115).

Alguns formatos em especial possibilitaram a popularização da fotografia pornoerótica, entre eles: o “cartão de visitas”⁹⁵, já no século XIX, que poderia ser facilmente dissimulado, escondidos nos bolsos; e os cartões postais, muitos dos quais tiveram aval do governo para sua circulação, como durante a Grande Guerra, enquanto uma forma de recompensa aos soldados (DUPOUY, 2016, p. 24, 16).

Bernard Duroussy (1968, p. 42) afirma a dificuldade de separar completamente as revistas que tratam sobre sexo, erotismo e/ ou pornografia, pois muitas vezes esses limites são borrados⁹⁶. Como vimos, o que é erótico, bem como o que é pornográfico, tem “um valor subjetivo”, ou seja, depende do contexto, das relações sociais, políticas, culturais em que é produzido e em que é visto⁹⁷: “Assim, a ‘Gulosa’, [a dançarina de canção Louise Weber] levantando a parte inferior de seu vestido para descobrir uma perna perfeita, podia ser uma evocação erótica em 1900 e não ser mais, de todo, à época da minissaia.” (DUROUSSY, 1968, p. 42-43)⁹⁸. Num contexto marcado pelo amplo e fácil acesso aos corpos nus, como as trocas de “nudes”, as imagens que analisamos ao longo desse trabalho podem refletir como graciosas, como maliciosas para nossa contemporaneidade, mas provavelmente atingia de forma diferente aos que as viam na época de sua produção e circulação.

⁹⁵ Formato de fotografia (9,5 x 6 cm) coladas em papel cartão mais duro, podendo ser adornado ou não, foi patenteado por André Adolphe Eugène Disdéri em 1854 (MAUD, 1996, p. 04; DUPOUY, 2016, p. 24).

⁹⁶ Embora o autor trate as publicações fotográficas de *La Vie Parisienne* dos anos 1960, ele as considere como imagens “puramente eróticas” (DUROUSSY, 1968, p. 44). Nesse período o próprio magazine se declarava como “Revista artística e literária”, em 1967 sua difusão era de 50 mil exemplares, contando França e exterior (DUROUSSY, 1968, p.46). Mesmo sendo proibida na França de 1968, a pornografia conseguia atuar por várias brechas para ser produzida e consumida. Le Naour (2008) chama *La Vie Parisienne* de revista irreverente.

⁹⁷ Podemos encontrar exemplos atuais nas mais diversas situações, até mesmo quando o atual presidente da república insinua que a única coisa que uma jornalista está interessada em fazer é “dar o furo”. Se alguém que ocupa o maior cargo político de um país faz um comentário tão inapropriado, não fica atrás o que é considerado pornográfico ou erótico. O pornográfico, que em sua origem tem relação com as prostitutas, é até hoje associado a ele, numa visão bastante negativa e machista que para alguns tende a autorizar suas vontades sobre outros corpos, já que estes estão sendo vistos como pornográficos por se portarem ou (não) usarem determinados elementos. A violência de gênero e o feminicídio aumentam a cada dia, validados em parte por discursos de inúmeros políticos que ocupam as mais altas patentes do governo. Assim, a vida de nós mulheres é vista como algo inferior, como algo que pertence física e mentalmente aos homens, que ainda nos têm como prostitutas pelas nossas escolhas.

⁹⁸ « Ainsi la Goulue soulevant le bas de sa robe pour découvrir une jambe parfaite pouvait-elle être une évocation érotique en 1900 et ne plus l’être du tout à l’époque de la mini-jupe. » (DUROUSSY, 1968, p. 42-43).



Le Nu Artistique, nº09, 15 de setembro de 1904, capa.
Figura 3 - *Le Nu Artistique*



Nus en Plein Air, *La Vie Parisienne*, nº43, nº esp. Outono/ Salão de Automóveis, 25 de outubro de 1930, p. 961.



Nus en Plein Air, *La Vie Parisienne*, nº12, número especial de Páscoa, 28 de março de 1931, p. 303.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 4 - *Nus en Plein Air*

Em efeito, se as imagens dos anos 1920 forem comparadas às imagens de 1905, 1906 encontradas na revista *Le Nu Artistique*, que trazia fotografias de mulheres completamente nuas em diversas posições (e que também contava com fotos de homens nus), *La Vie Parisienne* parece trazer certa leveza com as construções de duplos (ou mais) sentidos⁹⁹. É interessante notar o aviso presente na capa da revista (Fig. 3): “A exibição do NU fotográfico é proibida, este ÁLBUM não deve ser exposto sem que sua capa esteja coberta.” (*Le Nu Artistique*, nº09, 15 de setembro de 1904, capa), apontando, dessa forma, para a proibição da exibição do nu em bancas de jornais e revistas, embora ele fosse permitido em outros contextos, como a temática artística já mencionada, mas também em espetáculos de revista, em produções de *music-hall*.

A partir dos anos 1930 a própria *La Vie Parisienne* anuncia coleções de fotografias em álbuns e de postais de “Nus ao ar livre” (Fig. 4), já em 1931 a revista trará como parte de seu conteúdo, fotografias de mulheres nuas, encenando ao lado de suas ilustrações.

La Vie Parisienne se adaptou aos vários contextos pelos quais passou ao longo de mais de cem anos de existência. No decorrer desse período viu a transformação da cidade de Paris e do mundo como um todo, influenciados num primeiro momento pela Grande Guerra e posteriormente pela Quebra da Bolsa de Nova York. Assim como as demais imprensas, ela apontava para a sua perspectiva de mundo, sua especificidade consistia de uma ótica de caráter galante, em que o pornoerótico e o humor estão aliados. Entre suas inúmeras mensagens a da mulher enquanto um símbolo diverso, mas não muito, ganhou suas páginas.

De acordo com Tania Regina de Luca (2015, p. 121-122) as revistas ilustradas ou de variedades utilizavam um amplo aspecto de abordagens como uma estratégia para conseguir alcançar um público mais vasto, o que não excluía que ela fosse voltada mais a um público do que o outro. É o que podemos ver em *La Vie Parisienne*.

Embora *La Vie Parisienne* se utilize algumas vezes do termo “jornal” para se autorreferir, compreendemo-la enquanto uma revista, pois, conforme apontado por Tania de Luca (2015, p. 131), ela possui uma “periodicidade mais espaçada”, sendo semanais e também são “enfeixadas por uma capa e com maior diversidade temática”. Na próxima seção traçamos um panorama geral sobre o aspecto material da revista, enfatizando os anos 1920.

⁹⁹ Como a fotografia é vista de maneira idealizada como mais próxima do realismo, pela sua relação “direta” com aquilo que se vê, e menos mediada do que outras linguagens, como a escrita ou a pintura, o pornográfico tende a ser associado a esse tipo de imagem “automatizada”, mecânica, que produziria a sensação de contato direto “ao objeto representado”, podendo provocar mais excitação que outros meios, como a arte, que além do conteúdo apresentado também seria apreciado simultaneamente pela sua autoria e pelo seu tratamento pictórico, o que é visto como um impedimento para alguns para se chegar a simples “gratificação sexual” (NEAD, 2013, p. 155-156).

1.2 La Vie Parisienne

La Vie Parisienne foi uma revista ilustrada parisiense. Fundada e dirigida em 03 de janeiro de 1863¹⁰⁰ pelo dândi Émile Marcelin, a revista semanal¹⁰¹ durou mais de cem anos, chegando até o ano de 1972. Suas páginas eram pautadas principalmente pelo universo pornoerótico e o humorístico – que muitas vezes se associavam entre si. A revista obteve muito sucesso e rapidamente, o que contribuiu para que revistas semelhantes fossem criadas “inspiradas” nela¹⁰² (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 45).

Marcelin foi reconhecido já em 1885, em artigo publicado na *Gaulois*, como uma das pessoas que mais contribuíram para as transformações sociais e de costumes parisienses (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 15-16). A revista também foi importante na “fabricação do mito” da “parisialidade”, a de Paris como “centro do mundo”, dos bulevares e da “mistura social”; bem como da parisiense enquanto um “mito moderno”, que também representava o “refinamento” das mulheres de Paris, ligadas a sociedade do prazer, ser uma parisiense era percebido como uma construção: “uma fabricação, o fruto de um trabalho sobre si”¹⁰³, que também era constituído por aspectos antagônicos, como ser “distinta e libertina” ao mesmo tempo (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 161-162, 178-179). E, como veremos ao longo da tese, foi uma das responsáveis pela difusão de outros tipos femininos, como as *garçonnes* e as *cocottes*.

Émile Marcelin (Émile Planat, 16/07/1829-23/12/1887), antes de fundar *La Vie Parisienne*, foi ilustrador em diferentes jornais, como: *Le Charivari*, *Le Monde illustré*, *L'Illustration* e *Le Figaro*, o qual manteve uma estreita relação, mas foi através de *La Vie Parisienne* que se tornou reconhecido internacionalmente. Marcelin, fazia parte de uma burguesia abastada e pôde construir desde a sua juventude um grande “capital cultural” e social, ao ter acesso a uma boa educação, frequentando o *Collège Bourbon* com “Hippolyte Taine,

¹⁰⁰ Em 1862 foi lançada a primeira publicação com o nome da revista, que se trata, como o próprio Marcelin menciona, de um pôster de 2m, ela era uma forma de suplemento do que estaria por vim a partir de 1863. A primeira publicação pode ser vista em: <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/003227958/doc/359829>.

¹⁰¹ A revista saía semanalmente aos sábados, desde sua fundação até 1939; no entanto, não rodou durante três guerras: entre setembro de 1870 a junho 1871, de agosto a novembro de 1914 e entre 1939-1940; ela teve uma pausa em suas publicações entre 1944-1950, o período que compreende 1950-1972 é visto como “mais erótico” (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 36). Ele reapareceu durante 1984-2007, em novo formato e com novo título: *Vie Parisienne magazine*, mas muito diferente da proposta original de Marcelin (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 36).

¹⁰² Jules Vallès e Félicien Rops, construíram projetos de revistas parecidos depois de *La Vie Parisienne*, tomando-a como modelo pelo primeiro, e como adversária pelo segundo, mas que não chegaram a se concretizar (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 46).

¹⁰³ « [...] fruit d'un travail sur soi [...] » (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 179). Mulheres de outros lugares eram vistas como exóticas, e muitas vezes comparadas a animais (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 178).

Antoine Prévost-Paradol, Nadar, Edmond About e Jules de Goncourt”, muitos dos nomes que o acompanharam ao longo da vida (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 18-19).

Marcelin foi também um grande colecionador de estampas, contando com um acervo de cem mil imagens ligadas aos costumes, que mostram sua “reflexão sobre a filosofia moral”, possuía desenhos originais, reproduções ou cópias de: Daumier, Gustave Doré, Gavarni, Verne, Greuze, Huet, Lancret, Watteau, Fragonard, Van Dyck, Boucher, Rubens, entre outros (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 24-26). Desse modo, a tradição vista na Introdução associada ao rococó, é algo possível de se encontrar também na coleção de estampas, gravuras, do próprio Marcelin.

O criador e diretor da revista era visto, de certo modo, como um personagem da mesma, alimentando, dessa maneira a construção de ambos os mitos, sendo associado ao: refinamento, charme, sedução, percebido como um esteta, um homem bem sucedido, bonito, de muitos amigos, galanteador, um colecionador, frívolo e leve, um homem da imprensa, do gosto pelo luxo, associado aos gostos aristocráticos, ao mesmo tempo em que era um representante do Segundo Império, um “dândi feliz”, por este último recebeu críticas de Flaubert e dos irmãos Goncourt em seu jornal (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 16, 19-20, 29, 32). Ele, bem como sua revista, era alvo frequentes de críticas dos irmãos Goncourt que acusavam a ele e a *La Vie Parisienne*, de “imorais hipócritas”, que eram capazes de transformar o lar em “alcovas” e as esposas em “amantes”; o escritório de *La Vie Parisienne* era comparado pelos irmãos como um “apartamento de uma velha mulher galante” (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 20-21).

La Vie Parisienne ocupou as brechas deixadas pelo Segundo Império¹⁰⁴ para se desenvolver, coincidindo com a “segunda fase, mais liberal” do governo, durante os anos 1860-1868, que ainda mantinha controle rígido sobre a política, mas era mais liberal sobre a moral (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 40). Que, como vimos, coincide com um período de desenvolvimento e transformação da imprensa do século XIX, como o aumento de publicações especializadas em determinados públicos ou assuntos, *La Vie Parisienne* se colocava como uma leitura de entretenimento voltada para o *high life* (termo usado no período para se referir às

¹⁰⁴ A sua “postura indiferente à política” durante o Segundo Império, pode ser vista como uma forma eficiente para escapar da censura (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 85, 98). A variação repetitiva sobre o mesmo já era criticada no século XIX, sendo vista como um aspecto negativo e enfadonho: a revista em menos de dez anos, por ser associada ao Segundo Império, era vista por alguns como *démodée* (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 47-48). No século XIX “[...] Seus textos, como as ilustrações, são percebidos como uma emanção da festa imperial. [...]” (« [...] Ses textes, comme ses illustrations, sont perçus comme une émanation de la fête impériale. [...] ») (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 97). Alguns autores afirmam a relação da revista com o período de decadência encontrado no Segundo Império, como Larousse, reiterando o tom pejorativo da revista e outros, como *Gaulois*, que viam um tom festivo e luxuoso (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 40).

classes altas), mas foi consumida de forma mais ampla (SADOON-ÉDOUARD, 2011, p. 41-42).

As críticas ao intelectual e a sua revista podiam ser encontradas em diferentes segmentos da imprensa e da sociedade, que usualmente viam em *La Vie Parisienne* uma associação entre o “grande mundo” com o *demi-monde*, capaz de corromper as mulheres que já não pertencessem a esse último (SADOON-ÉDOUARD, 2011, p. 21). A recepção comercial foi melhor do que a de outras áreas, ela foi bastante criticada pelos vanguardistas, naturalistas e pelos católicos (SADOON-ÉDOUARD, 2011, p. 248). Mas também haviam aqueles que frequentemente teciam comentários positivos sobre a revista e Marcelin, como é o caso de *Le Figaro*, para o qual o diretor e criador da revista havia trabalhado anteriormente (SADOON-ÉDOUARD, 2011, p. 43). A revista contou com participações de escritores como Charles Baudelaire, Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Robert Desnos, Pierre Veber, Colette, entre outros, apesar de Zola ter colaborado para a revista, logo passou a ser seu crítico (SADOON-ÉDOUARD, 2011, p. 179, 227, 236-237, 248).

Nos poucos e pequenos textos que existem sobre a revista é comum encontrar uma visão de que ela mantém ao longo dos anos, muito das “fórmulas elaboradas por Marcelin”, entre elas a galanteria e o tom “atrevido”, presentes com mais ênfase até 1914, com algumas alterações no caminho (SADOON-ÉDOUARD, 2011, p. 12, 35).

Mesmo com as mudanças de direção e de donos, muito da revista seguiu a tradição construída por Marcelin, que constituía uma fórmula que trabalhava com: imagens e textos “sem uma hierarquia aparente”, com um diálogo cúmplice entre elas; a figura feminina como um dos seus temas centrais; o desejo de mostrar a “liberdade moral - real ou imaginária” do período; o modo de vida e prazeres parisienses ligados às classes mais abastadas, o criador da revista defendia a “libertinagem elegante”, numa forma de desdobramento da galanteria francesa para uma “galanteria parisiense”, fazendo com que o sentido sexual estivesse sempre presente, mas de maneira mais subentendida e não explícita, assim, é comum encontrar estratégias “[...] que sexualiza as atitudes femininas mais banais. [...]”¹⁰⁵ (SADOON-ÉDOUARD, 2011, p. 11-13, 54-57, 94, 99, 178). Apesar de Marcelin querer se afastar de qualquer associação com a pornografia, no século XIX a revista foi chamada por Pierre Larousse de *gravelure* (algo que é licencioso, obsceno e/ou picante) (SADOON-ÉDOUARD, 2011, p. 99).

¹⁰⁵ « [...] qui sexualise les attitudes féminines les plus banales [...] » (SADOON-ÉDOUARD, 2011, p. 178).

A revista constantemente afirmava ser feita sem jornalistas¹⁰⁶ – o que era visto como ousado para a época, uma vez que o jornalismo já havia se estabelecido –, tendo como projeto uma relação com o que é visto no cotidiano parisiense, elaborando crônicas visuais e textuais, a partir de homens e mulheres das classes abastadas, num tom que remetia a uma conversa entre pessoas do mesmo nível social, promovendo uma espécie de continuidade dos salões, tomado como modelo nas suas formas de “conversações” com o público, seu compartilhamento de referências e cultura; assim, ao mesmo tempo que que era referente à uma elite, ela serviu como uma forma de democratização de sua cultura, de seus modelos de conversação e sociabilidade (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 62-65, 316).

Desde do ano de sua fundação, está expresso e amplamente referenciada em *La Vie Parisienne* o interesse e o gosto pelo século XVIII: da sua vida dos prazeres, gostos e objetos, o aspecto galante, a arte, a literatura, o erótico, os salões, a mulher como “‘objeto’ superior”, o modo de vida, o prazer, os jogos, entre outros, contribuindo para a criação da “invenção do século XVIII”, e na construção da própria identidade da revista, essa abordagem é feita pelas diferentes frentes: gravuras, moda, publicidade, textos, numa “recriação burguesa de um universo aristocrático”, num século XVIII idealizado¹⁰⁷ e celebrado (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 147-149, 152). A “dezoitomania” foi moda a partir dos anos 1820, intensificando-se nos anos 1840, a revista contribui para a sua difusão em massa (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 150).

O próprio Marcelin falava sobre seu interesse e admiração pela obra de Fragonard, aproximando seu projeto, de certa forma, ao encontrado em sua obra: prazer, elegância, o aspecto “espírituoso”, nas formas femininas bem delineadas, em especial, das francesas (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 136-137), e como vimos, ainda em voga após a mudança de dono e durante os anos 1920. Ao mesmo tempo em que a identidade da revista tomava o século XVIII como “ideal estético” para a construção de sua identidade, ela também se apegava ao ideal do Segundo Império, com seus luxos, da elegância, da aristocracia, vista como uma forma

¹⁰⁶ No entanto, o próprio Marcelin tinha carreira na imprensa, em especial como ilustrador, e muitos dos que trabalhavam na revista já eram colaboradores dela (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 83). Quando fundou a revista Marcelin conseguiu nomes de escritores e jornalistas reconhecidos no período, a sua equipe inicial era formada em parte pelos amigos que o diretor fez no colégio (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 27, 79). O próprio *Le Figaro* chegou a criticar Marcelin pela revista desdenhar dos jornalistas (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 68).

¹⁰⁷ O século XVIII ao qual se referiam era bastante idealizado, ligado à sexualidade e ao amor, o da aristocracia e da burguesia, o da Regência, que deixava de lado a filosofia e a Revolução Francesa, bem como com uma visão negativa sobre a obra de Sade (vista como decadentista, explícita e/ou pesada), da qual buscava se distanciar, aproximando-se dos textos de Marquesa de Sabran ou do Cabeleiro de Boufflers, com os usos do subentendido e do duplo sentido; (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 154-156). Na medida em que o gosto pelo século XIX ia se massificando, a revista aumentava o seu tom crítico sobre ele, satirizando o “desejo de distinção” e a ignorância sobre o período de fato (que ela também ajudou a propagar) (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 151).

de continuação do Antigo Regime, a revista se pensa enquanto uma “herdeira de uma tradição francesa de elegância e de prazer¹⁰⁸.” (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 158-159).

O criador e diretor da revista era bastante controlador sobre seus colaboradores e a forma como deveriam ser os textos e imagens, muitas vezes escolhendo o tema ou mesmo o título, pedindo para que seus autores mostrassem sua intimidade, sua vida privada ao público, o próprio Marcelin também se dava a ver nas páginas da revista em situações mais íntimas (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 30-31).

La Vie Parisienne era acusada de esconder seus jornalistas e editores por trás de pseudônimos ou anônimos¹⁰⁹, com a intenção de fazer com que seus escritores se passassem por pessoas das classes altas (acusação não sem fundamento, pois a revista não era muito ética sobre dar a entender ou passar informações falsas sobre os verdadeiros autores), criando uma ilusão de que as pessoas descritas, fossem as mesmas que escrevessem e participassem daquela vida, num constante “jogo de máscaras”, colaboradores que eram vendidos como mundanos e jovens (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 18, 66-70, 82). Além disso, frequente na revista ainda durante os anos 1920, o anonimato e/ou o pseudônimo permitem que todos se enquadrem numa “unidade estilística” e que pareçam bem mais numerosos do que são (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 76).

Ela também era reconhecida pela sua linguagem de boa qualidade, o que para alguns de seus críticos poderia levar mulheres que não pertenciam ao *demi-monde* a lê-la e, por conseguinte, corrompê-las (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 65):

[...] Se *La Vie Parisienne* fosse apenas para ser lida em alguns *boudoirs* de *cocotte* e nos sofás de couro dos clubes, não haveria grandes danos causados. Mas parece que esta gazeta da “vida elevada” é lida, e muito lida, pelas mulheres do mundo [pertencentes às classes altas], e, o que é mais grave, que é parcialmente escrito por várias delas. (François Coppée apud SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 66)¹¹⁰.

Clara Sadoun-Édouard (2011, p. 16, 44-45, 49-56) divide a revista em períodos relacionados aos seus diretores e pela renovação da fórmula de Marcelin (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 49): 1) Marcelin (1863-1885), o qual enfrentou uma crise nos anos 1870-71 instaurada em toda a imprensa, ele e a revista eram vistos como más influências morais e

¹⁰⁸ « [...] l'héritière d'une tradition française d'élégance et de plaisir. [...] » (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 159).

¹⁰⁹ Entre 1863-1870, Clara Sadoun-Édouard (2011, p. 73-74) levantou 94 pseudônimos e 65 autores.

¹¹⁰ « [...] Si *La Vie parisienne* n'était destinée qu'à traîner dans quelques boudoirs de *cocotte* et sur les canapés de cuir des clubs, il n'y aurait pas grand mal. Mais il paraît que cette gazette de la “haute vie” est lue et très lue par les femmes du monde, et, ce qui plus grave, qu'elle est en partie rédigée par plusieurs d'entre elles. » (François Coppée apud SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 66).

“corrompedores”; 2) Armand Baudouin (1885-1901), também sobreviveu a um período de crise da imprensa e da própria revista – assumiu quando Marcelin teve que se ausentar para cuidar do seu problema do coração –, também tinha colaborado com *Le Figaro*; 3) Fernand de Rodays (1901-1907), favorável a Dreyfus (motivo de sua saída de *Le Figaro*), um dos nomes trazidos por ele e ainda popular na revista durante os anos 1920 foi Pierre Veber, manteve o tom de agradar nomes importantes; 4) Charles Saglio (1907-1930) o qual nos deteremos mais adiante; 5) Otto Abetz (1941-1945), período em que a revista serviu como uma aliada aos alemães: durante o período da ocupação, já nos anos 1940, devido a sua crise financeira, a revista é facilmente comprada pelos alemães e comandada por eles, ainda que não se posicionassem abertamente sobre a guerra¹¹¹, o fato de Abetz ser embaixador nazista na Alemanha, mostra seu aspecto político, ao mesmo tempo que servia como forma de propaganda a favor da Alemanha. Ela foi comprada por um valor abaixo do que valia pelas Edições Le Pont, pertencentes às Publicações Offenstadt; 6) Georges Ventillard (1951-1965), a fotografia¹¹² se torna um dos aspectos centrais da revista, ao lado dos textos literários (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 49-56).

Comandar *La Vie Parisienne* era vista pelos próprios donos/diretores como uma forma menor do que outros tipos de publicações, pois a revista era tida como mundana, ligada às frivolidades pela sociedade, era julgada moralmente, muitas vezes vista como escandalosa e pornográfica (ainda no século XIX), foi constantemente acusada de “corrupção moral” (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 57-58). Nos anos 1920 *La Vie Parisienne* era atacada pelas Ligas Morais: entre 1925-1928 foi constantemente acusada de ser contra a moral pela *Revue de Lectures* (voltada para os católicos praticantes), que queria proibir a venda da revista nos quiosques dos metrô, além de ficar indignada com a nomeação de Charles Saglio na Legião de Honra (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 59).

Clara Sadoun-Édouard, cria também períodos da revista com base em seus ilustradores: de 1863-1870 Marcelin e Morin; 1870-1871 Morin; 1871-1880 Robida e Bertal; 1871-1873 período de um erotismo marcado pelo subentendido, Henry de Montaut; Raphaël Kirchner 1880-1917; Hérouard e Gerbault “que ficaram 40 anos em *La Vie Parisienne*”; anos 1920-1930, principais: Hérouard, Buissard, Georges Barnier, Léonnec, Fabiano (“e suas

¹¹¹ Anos antes, durante a Primeira Guerra Mundial, na edição de retorno de 1914 a revista se posiciona criticamente aos alemães, que eram vistos por ela como seus inimigos. Como apontou Tania de Luca (2018, p. 5): a escolha do que é mostrado ou não pela revista também marca seu posicionamento político

¹¹² Com a massificação dos filmes pornográficos, que contribuíram para mudanças sobre a sexualidade e os corpos, as revistas voltadas ao pornoerótico acabam se adaptando para esse novo consumo, tornando seu conteúdo cada vez mais explícito, como é o caso da *Playboy* (SOHN, 2011, p. 116), e que em parte, poderia indicar a mudança da própria *La Vie Parisienne* nos anos 1950 em diante.

‘fabienettes’”) [este último era comparado ao mesmo espírito de Fragonard e Lancret]; anos 1950, G Detré, J. G Domergue, Edmond Heuzé, Louis Touchages (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 101). Como veremos, há outros nomes mais recorrentes durante os anos 1920.

A fase analisada por nós faz parte daquela em que Charles Saglio era o dono da revista. A maior parte do período estudado corresponde a direção artística de Georges Léonnec e Chéri Hérouard (1918-1928) e ao início da mudança de direção assumida por Henry Fournier (1928-1931), o qual introduz a fotografia de maneira mais sistemática na revista. Esse período também coincide com o aparecimento, ápice e declínio da figura da *garçonne*, um dos símbolos da década de 1920.

La Vie Parisienne era um semanário luxuoso, com muitas páginas com ilustrações coloridas, de ampla circulação, chegando até mesmo em terras tupiniquins¹¹³. Como veremos, a própria revista fazia propaganda sobre a possibilidade de ser exportada e acessível para os consumidores estrangeiros¹¹⁴. Referindo-se ao jornal *O Rio Nu*, Leite Júnior (2006, p.71) afirma que: “estas revistas estão mais para semanários satíricos de humor malicioso do que propriamente centradas na excitação sexual do leitor”.

Como muitas autoras já apontaram não é preciso que haja um texto ou imagem explícita para que se provoque a excitação sexual. Esse jogo de esconder e mostrar faz parte de um imaginário erótico, de acordo Elizabeth Wilson (1985, p.125): “[...] o traje promove atração sexual porque revela, e simultaneamente, esconde, o corpo. As peças de vestuário transformam-se, para certos indivíduos, em coisas fundamentais para a excitação erótica”. Para Walter Benjamin (2013) os lugares mais escondidos são sempre aqueles mais evidentes (o autor se referia aos possíveis esconderijos para ovos de páscoa). Dessa forma, pode-se pensar que

¹¹³ Há um aumento da circulação cultural transatlântica desde o século XIX, motivado pelo tempo reduzido de travessia entre os continentes (LUCA, 2018, p. 4, 8). Porém, havia uma diferença entre “o que circulava na França e o que vinha através delas”. (LUCA, 2018, p. 13). Segundo Alessandra Ferreira o jornal *O Rio Nu* a copiava em seu modelo. Não é difícil encontrarmos imagens da revista circulando aqui no Brasil. Após a observação das capas da revista galante *A Maçã*, constatamos que pelo menos duas são reproduções de capas da revista francesa, mas sem a assinatura dos artistas, não sabemos se existia alguma forma de licença para essas apropriações ou se simplesmente seus autores não eram comunicados.

¹¹⁴ Em 1928 custaria um franco para os assinantes que queriam mudar o endereço de onde receberiam a revista (*Avis, La Vie Parisienne*, nº28, 14 de julho de 1928, p. 577). O hebdomadário menciona sobre o fato de muitos soldados estadunidenses, mesmo após o retorno ao seu país, continuarem interessados na revista (*Les Quarante... en Amérique., On Dit... On Dit..., La Vie Parienne*, nº51, 18 de dezembro de 1920, p. 969). Algumas vezes (de 1927 a 1931) *La Vie Parisienne* teve que ocorrer às “chamadas de atenção” passivas-agressivas para com os seus assinantes, para que estes renovassem suas assinaturas antes do final do ano, justificando-se pelos possíveis atrasos de envios que isto poderia gerar. Contudo, essas solicitações deveriam ser o quanto antes, pelo temor que a magazine tinha de perder suas renovações e, assim, um dinheiro “contado”. De acordo com Raphael Gluckson (2013, p. 135) a partir da guerra os soldados estadunidenses passaram a ter contato com a revista. Não fica clara a afirmação do autor sobre o fato dela ser “vendida de maneira clandestina” refere-se à sua circulação nos Estados Unidos ou na França. Sobre a segunda hipótese a informação seria errônea, uma vez que a revista era vendida em bancas de jornais, como a própria apresenta. Segundo Michel Feldaman (2013, p. 50) a chegada das revistas europeias em solo dos E. U. A, influenciou diretamente na produção de revistas de mesmo caráter ousado.

marcando o corpo com o tipo de tecido que o veste, bem como a “sutileza” do que deixa a ver, aponta para a nudez em potência, favorecendo o jogo de sedução entre encontrar aquilo que se esconde, mesmo que de alguma forma já se saiba o que se guarda. Portanto, para a construção do pornoerótico não há a necessidade de se estar completamente nu, uma pessoa totalmente coberta pode ativar o desejo, como apontou Klanovicz (2010, p. 99):

A sexualidade ampliou-se num conjunto de articulações eróticas, em diferentes lugares da geografia erótica do corpo, aos quais Sigmund Freud denominou de zonas erógenas. Qualquer fragmento da superfície corpórea poderia ser considerado fonte potencial para a produção erótica, pois poderia se circunscrever como zona erógena.

De todo modo, a revista *La Vie Parisienne* pode ser entendida enquanto uma revista *galante*, termo utilizado por Aline Haluch (2016) para se referir a revista *A Maçã*¹¹⁵. Embora a autora não desenvolva muito sobre tal aspecto, o termo fica subentendido, quando ela se reporta ao conteúdo e público da revista: *A Maçã* era voltada ao público masculino, com textos e imagens picantes, geralmente tendo a mulher como figura principal e em trajes diminutos. Vale ressaltar que o termo *literatura galante* já era popular no período e espaços de circulação de ambas as revistas¹¹⁶, e tinha uma longa tradição na França, como apontada na Introdução. Desse modo, *La Vie Parisienne* é compreendida como uma revista *galante* por trazer em suas páginas um universo pornoerótico relacionado ao tom humorístico – tanto em imagens, quanto em textos – tendo a mulher como figura mais retratada, visando atingir o público masculino. Aproximando-se do entendimento de Clara Sadoun-Édouard (2011, p. 11), que define a revista como um “jornal ilustrado e mundano e literário e malicioso”¹¹⁷

La Vie Parisienne era voltada a um público de classe média e alta e “refinado”, um lugar onde a burguesia poderia se reconhecer, trazendo constantemente aspectos ambíguos e irônicos sobre a vida dessas camadas e, de certa maneira, de si mesma, estabelecendo-se enquanto uma mídia voltada ao entretenimento, abordando a mundanidade, o lazer da burguesia, o que faz com que seja tanto vista, ao menos no século XIX, ou como “libertinagem galante” ou como pornográfica e vulgar (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 106-109).

¹¹⁵ Nomes como Vald’Es e Hérouard são mencionados por Haluch (2016, p.46) como colaboradores de *A Maçã*, mas a autora não afirma se eles sabiam sobre sua participação ou não. Além disso, outras capas parecem ser fortemente influenciadas pelas imagens de *La Vie Parisienne* e de *Le Sourire* (também uma revista *galante* francesa e que tinha como colaboradores muitos dos artistas de *La Vie Parisienne*).

¹¹⁶ A vida de escritor e editor da revista *A Maçã* Humberto de Campos e suas publicações eram aproximadas da revista *La Vie Parisienne* ambas tidas como “pornografias galantes” (PICANÇO, 1937, p.180-181 *apud* HALUCH, p.27).

¹¹⁷ « journal illustre et mondain et littéraire et grivois » (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 11).

No século XIX, mesmo que se voltasse muitas vezes ao público feminino, havia uma divisão do que era dirigido a elas e o que era pensando para o público masculino, assim, as matérias do cotidiano eram voltadas às primeiras (geralmente tratadas como “infantis e narcisistas”) e de acontecimentos excepcionais ao segundo, possuindo um caráter misógino (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 170-176). Ao mesmo tempo, havia uma via de mão dupla na “feminilização” e “masculinização” de seções que eram usualmente voltadas a um outro gênero, como a questão das modas e boas maneiras, que eram constantemente erotizadas para um público masculino (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 171, 245). Segundo Sadoun-Édouard (2011, p. 171): “[...] o feminino é erotizado por um leitor masculino. A partir daí, a aparente feminização da revista pode ser vista como um pretexto para o voyeurismo masculino [...]”¹¹⁸, como a própria figura da leitora e da “erotização do espaço privado”.

Se *La Vie Parisienne* era vista como imoral e inapropriada para as mulheres das classes altas, por ser considerada uma má influência – mesmo que as mulheres continuassem a lê-la –, para os homens ela fazia parte de seu cotidiano, marcando presença em diferentes ambientes, como os clubes masculinos; assim a revista fazia parte de um consumo misto, aproximando-se mais uma vez dos salões sociais do século XVIII, numa “sociabilidade partilhada e galante” (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 173-176).

No que diz respeito ao aspecto material da revista durante o século XIX, Clara Sadoun-Édouard (2011, p. 35) levanta: que ela possuía doze páginas em 1863, dezesseis páginas em 1864, vinte páginas em 1867-1870 e 16 páginas de 1871-1909; já o seu preço por ano era entre 1863-1867 de 24 francos e entre 1867-1915 de 30 francos (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 35-36).

Porém, em um anúncio importante de 1905 (*La Vie Parisienne*, nº 17, 29 de abril de 1905, p. 228), ela já anunciava que a partir da edição de 6 de maio do mesmo ano, nº18, por escolha da direção, ela passaria a ser de 24 páginas e quatro delas sendo a cores – havia um anúncio condensado ao pé da capa sobre essa mudança, em edições anteriores, na edição nº16, de 22 de abril, o aviso estava presente aos pés de todas as páginas. Além disso, afirmava que haveria inovações e “transformações completas” importantes “mas sem mudar nada de seu espírito”¹¹⁹, “conservando a fórmula e guardando seu monopólio”, reafirmando a sua fundação por Marcellin em 1863, sua qualidade gráfica, o seu reconhecimento e prestígio na imprensa francesa e no exterior, sua independência, a de seus colaboradores literatos e ilustradores,

¹¹⁸ « [...] le féminin est érotisé pour un lecteur masculin. Dès lors, on peut considérer que la féminisation apparente de la revue n'est qu'un prétexte à un voyeurisme masculin [...] » (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 171).

¹¹⁹ « sans rien changer à son esprit » (*La Vie Parisienne*, nº 17, 29 de abril de 1905, p. 228).

citando alguns nomes de exemplo, entre eles Pierre Veber (frequente em *La Vie Parisienne* dos anos 1920). Ainda que cite as mulheres como parte do público, a propaganda enfatiza o público masculino: “O *clubman*, a mulher elegante, o artista e o homem de letras, o militar e o marinheiro, o esportista, leem la *Vie Parisienne*.¹²⁰”, mesmo que coloque a moda francesa como uma importante seção e como superior a moda de outros lugares. Essas inovações eram justificadas pelas transformações que aconteciam diariamente na imprensa para seu aperfeiçoamento, sem mudar de preço, oferecendo aos primeiros 2500 assinantes da revista desenhos assinados e numerados pelos seus artistas.

As informações presentes nesse anúncio, faz com que pensemos que a compra da revista por Charles Saglio possa ter se dado em 1905, e não em 1907 como afirma Clara Sadoun-Édouard (2011). No entanto, ambas hipóteses não podem ser confirmadas apenas com as revistas como fontes, pois elas não apontam para nenhum dado conclusivo. Tanto em 1905, como em 1907 não encontramos informações sobre a possível compra, nem o nome de Charles Saglio. Essa questão se torna a ainda mais nebulosa ao constarmos que houve mudanças na direção e de gerência em ambos períodos: Armand Baudoin mantinha o seu nome na capa como diretor da revista até o nº14, de 08 de abril de 1905. A partir da edição seguinte, nº15, de 15 de abril de 1905, o seu nome desaparece e não é ocupado por ninguém. A data coincide com a primeira aparição do aviso sobre a mudança no número de páginas. O gerente, T. Roolf, continua o mesmo até o nº25, de 24 de junho de 1905, substituído por G. Hazard em 1º de julho de 1905, na edição nº26. Algo semelhante acontece em 1907: o nome do diretor que aparecia na capa, Guido Diaz de Soria, desaparece a partir da edição nº14, de 06 de abril de 1907, deixando o espaço vago; já o gerente continua a ser o mesmo, G. Hazard, até a edição nº21, de 25 de maio de 1907, C. Clement assume o posto no nº22, de 1º de junho de 1907. Ainda que não haja menção à compra por Saglio em 1905, vários fatores contribuem para a hipótese de que ela tenha sido comprada nesse ano, entre eles destacamos: em 1907 não há nenhum anúncio de grande formato, ou mesmo pequeno, falando sobre uma alteração na revista; há uma mudança significativa das capas em 1906; além disso, com o aumento do número de páginas se estabeleceu o modelo seguido ainda na maior parte da década de 1920: o aumento de ilustrações de um modo geral, e a incorporação de dois pôsteres fixos e mais um terceiro, que poderia ser a contracapa ou outro.

Sadoun-Édouard (2011, p. 44) nos chama atenção para uma matéria no *Le Figaro*, 06 de maio de 1905, que fala sobre as mudanças em *La Vie Parisienne*, mas a autora não faz relação

¹²⁰ « Le clubman, la Femme élégante, l'artiste et l'homme de lettres, le militaire et le marin, le sportsman, lisent la *Vie Parisienne*. » (*La Vie Parisienne*, nº 17, 29 de abril de 1905, p. 228).

com a possível compra da revista, e sim apenas com a mudança de sua direção. Ao nosso ver, esse pode ser mais um indicativo que Charles Saglio efetuou a compra em 1905 e não 1907. Segue o comentário/propaganda encontrado no *Le Figaro*:

De repente, após uma carreira de impressionante sucesso nos boulevards e espaces mondains, sentiu a necessidade de se rejuvenescer. Isto foi necessário? Na verdade, ela não tem um cabelo branco, e seu corpo, desde o dia em que Marcelin a “lançou”, não perdeu sua forma. Lembramo-nos do que era desde então: a madrinha de todos os talents émergents, a patronne (e tão gentil!) des glories littéraires mais charmantes de cette époque. No seu salão, écrivains como Taine, About, Meilhac, Halévy. Elle révéla aux parisiens Gustave Droz et Massa; e Bourget, Lavedan, Gyp, Hermant, Donna (poderia citar outros vinte) devaient leur plus beau succès à ce patronage. / E ela continua... mais jeune à chaque année, et plus ambitieuse de ce qu'elle n'a jamais été. Elle a raison. Félicitons-la d'une coquetterie qui fait honneur à son bon sens. Elle ne se « transforme » pas, comme on l'a dit; elle garde, heureusement pour nous, son esprit, qui est charmant; elle ne change ni de visage, ni de manières, elle reste fidèle aux traditions de bonne humeur et de grâce qui ont fait sa fortune; elle « se renouvelle » discrètement, voilà tout; elle s'entoure d'un peu plus de luxe qu'autrefois, en l'occurrence d'une certaine toilette neuve sous laquelle elle nous apparaîtra tout à l'heure, rejuvenie de trente ans. / Marcelin n'en reviendrait pas! » (*Le Figaro*, n°126, 06 de maio de 1905, p. 1)¹²¹.

A sua mudança “discreta” pode ser pelo nome do responsável por ela não aparecer, o que coincide com a possível compra de Saglio no mesmo ano, que não aparece descrito em *La Vie Parisienne* (ao menos entre 1905-1907), além de mostrar certa continuidade com o tom ditado por Marcelin encontrada nesses primeiros anos, mas que de alguma forma ainda estavam presentes nos anos 1920.

Durante os anos 1920 *La Vie Parisienne* não contém um número fixo de páginas, mas costuma ser de vinte duas, sendo que a capa, a contracapa e a página dupla da revista são sempre ocupadas por imagens de seus colaboradores¹²². Em algumas páginas texto e imagem dividem o mesmo espaço, criando um diálogo entre eles e promovendo a forma da mancha tipográfica, o papel e a impressão eram de boa qualidade. No entanto, salientamos que a maior parte das

¹²¹ « Brusquement, après une carrière d'étourdissants succès boulevardiers et mondains, elle éprouve le besoin de se rajeunir. / Était-ce nécessaire ? / En vérité, elle n'a pas un cheveu blanc, et sa taille, depuis le jour où Marcelin la “lança”, n'a pas épaissi d'une ligne. On se rappelle ce qu'elle fut dès ce temps-là : la marraine de tous les talents naissants, la patronne (et si gentille !) des gloires littéraires les plus charmantes de ce temps-ci. On vit débiter dans son salon, et grandir autour d'elle, des écrivains qui s'appelaient Taine, About, Meilhac, Halévy. Elle révéla aux Parisiens Gustave Droz et Massa ; et Bourget, Lavedan, Gyp, Hermant, Donna (on en pourrait citer vingt autres) durent à ce patronage leurs meilleurs succès. Et elle continue... plus jeune d'un an tous les ans, et plus ambitieuse que jamais de ne point vieillir. / Elle a raison. Félicitons-la d'une coquetterie qui fait honneur à son bon sens. Elle ne se « transforme » pas, comme on l'a dit ; elle garde, heureusement pour nous, son esprit, qui est charmant ; elle ne change ni de visage, ni de manières, elle reste fidèle aux traditions de bonne humeur et de grâce qui ont fait sa fortune ; elle « se renouvelle » discrètement, voilà tout ; elle s'entoure d'un peu plus de luxe qu'autrefois, en l'occurrence d'une certaine toilette neuve sous laquelle elle nous apparaîtra tout à l'heure, rejuvenie de trente ans. / Marcelin n'en reviendrait pas ! » (*Instantané*, « *La Vie Parisienne* », *Le Figaro*, n°126, 06 de maio de 1905, p. 1).

¹²² A forma típica da revista pode ser vista mais adiante. Tabela 7 e 8.

imagens eram independentes dos textos encontrados na revista; ao mesmo tempo, com exceção das capas, praticamente quase todas as imagens se utilizam de títulos, subtítulos e/ou legendas, exercendo um papel efetivo para o direcionamento do olhar sobre ela e sobre a sua compreensão, apontando uma forma de lê-la. Nas imagens do miolo da revista, muitas em preto e branco, as mulheres aparecem mais despidas do que nas capas e os desenhos tendem a ser mais simples, com apenas as linhas de contorno. Além disso, as piadas e as imagens tendem a ser mais explícitas.

O desenho que dá origem a capa (Fig. 5), neste caso, oferece a nós algumas pistas sobre o processo de impressão da revista: a imagem não é espelhada entre uma e a outra, o título da revista ainda é feito manualmente, as cores são acentuadas no processo pelo uso maior de preto e/ou da concentração maior das outras cores. Nesta ilustração Hérouard parece ter utilizado lápis de cor para colorir a imagem, textura que também pode ser percebida na versão impressa. No século XIX *La Vie Parisienne*, segundo comentário de Félicien Rops, utilizava a técnica do desenho na pedra “antes de o zincarem”, por meio da autografia (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 101). A autotipia, ou similagravura, parece ter sido o método utilizado para a impressão da revista durante o século XX. Nela não há necessidade de inversão da matriz, como acontece em outros processos de gravura, pois é feita a decomposição da imagem por meio de uma retícula de vidro sobreposta a ela, através do uso de clichês diferentes para cada cor é possível obter várias delas pelo seu sistema de sobreposição dos pontilhados (PORTA, 1958), algo que também pode ser observado na Figura 5.

O trabalho do ilustrador passa a ser cada vez mais valorizado a partir da segunda metade do século XIX, o que faz com que muitas vezes na transposição das imagens seja apagada a menção aos gravadores (LUCA, 2018, p. 156, 161, 164). Segundo Tania de Luca (2019, p. 167): “O reconhecimento (ou não) da autoria também pode ser tomado como expressão de escalas valorativas que atravessam o mundo dos impressos e das artes plásticas. [...]”. Dessa maneira, vemos que para *La Vie Parisienne* ainda que seja importante mencionar as gráficas em que são rodadas, nos anos 1920 somente os nomes dos artistas aparecem assinados e, na maioria das vezes, duas vezes: com a assinatura nos próprios desenhos e a referência a ele dado pela própria revista.



Chéri Héroard, Sourire de Mars / Le Perce-Neige (Sorriso de março / A queda da neve), *La Vie Parisienne*, nº11, 17 de março de 1928, original e capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 5 – Comparação desenho original e obra impressa

Cada capa sempre traz o logotipo da revista. Durante os anos 1920 predomina o letreiro na cor vermelha. As capas ainda informam sobre o ano da revista, o número, a data de publicação, o local da redação, administração e publicidade. Além, é claro, da ilustração com a assinatura do artista.

Embora o público alvo fosse o masculino, como veremos mais adiante, havia muita publicidade para homens, mas também muitas de artigos voltados para as mulheres, principalmente de objetos considerados “supérfluos” e de “frivolidades”. Essas propagandas podem também servir como sugestões para que os homens soubessem o que dar a suas esposas/amantes, dialogando com um tema frequente na revista, que será abordado no Capítulo 3. *La Vie Parisienne* também poderia chamar a atenção das mulheres mais “ousadas” – já que, muitas imagens apresentavam cenas com mulheres nuas e referências (explícitas ou implícitas) ao sexo –, pois, além das propagandas para elas, havia uma sessão de “elegâncias” e outra de fofocas, que eram de interesses de todos.

As imagens de mulheres podem ser encontradas em todas as edições da revista francesa. Como vimos, partir de 1905 com a mudança editorial promovida por Saglio, que também visava aumentar o público masculino, as mulheres passaram a ser ainda mais o chamariz para o seu consumo: logo estampam, com destaque, praticamente todas as capas e contracapas. No interior da revista várias figuras femininas podiam ser encontradas, cada vez mais despidas: sendo o assunto principal para as ilustrações de página dupla, de charges, tiras, e também adornando textos e propagandas.

Suas imagens sofreram transformações ao longo dos mais de cem anos de circulação da revista¹²³: artistas colaboradores faziam uma espécie de crônica visual em que cenas do cotidiano eram misturadas a situações e personagens ideais para a construção do seu tom galante. No geral, as imagens favoreciam ângulos em que as nádegas, pernas e/ou seios ficavam em evidência.

Para compreendermos um pouco melhor a revista, traçamos, a partir das próprias fontes: o seu público alvo; os principais artistas, escritoras e escritores; seções fixas e flutuantes; e, por fim, as publicidades. Para tanto, seguimos as abordagens propostas por Artur Freitas (2004) e Tania Regina de Luca (2015). Assim, analisamos as revistas em sua materialidade, enquanto um produto, ou seja, seu “aspecto social” que é permeado por toda uma cadeia de

¹²³ Essas mudanças tendem a acompanhar a moda de cada época, pois, muitas vezes a personagem e a situação faziam referência ao contexto em que eram produzidas. Chéri Hérouard é um dos artistas que mais brinca com a questão de fazer ilustrações que mesclam referências do seu tempo com outras do passado, principalmente o rococó, o barroco e o medieval. A revista apontava para outros tipos de feminilidade e de corpos, como: feministas, lésbicas, mulheres obesas retratadas geralmente como mães e/ou sogras.

relações: contexto de sua produção, onde se situava, quais as condições materiais para sua existência, quem eram os seus principais colaboradores; sua materialidade, “condições técnicas”, como de que forma era impressa, o tipo de papel, qualidade gráfica (já abordadas), periodicidade; sua circulação, as quais maneiras a revista poderia chegar ao público, onde era possível encontrá-la; o público ao qual se destinava; organização dos conteúdos; qual era a forma como se apresentava (FREITAS, 2004; LUCA, 2015). Dessa maneira, embora utilizemos alguns exemplos mais pontuais, ao longo de toda a pesquisa abordaremos *La Vie Parisienne* enquanto série “uma vez que esta não se constitui em um objeto único e isolado” (LUCA, 2015, p. 139), tendo em vista a problemática.

1.2.1 Alterações de preço

Durante os catorze anos analisados *La Vie Parisienne* passou por algumas flutuações de custo, do primeiro valor de 1918 até o último de 1931, o preço por edição aumentou 400%. De ampla circulação nacional e internacional, a revista mantinha custos diferentes para cada uma delas. Esses valores eram legitimados, na maioria das vezes, pela própria, que demarcava com um quadro e chamava a atenção do leitor com: “Aviso importante” ou “Ao nosso leitor”. A maior parte deles se justifica, segundo ela, pelo preço das matérias-primas e mão-de-obra. Sua primeira alteração é de 1918:

AVISO IMPORTANTE /*La Vie Parisienne*, desde o começo da guerra, não modificou o preço de seus assinantes, durante quatro anos, ainda que as despesas de fabricação tenham quadruplicado e – no que diz respeito notadamente o papel – quintuplicou, pudemos, sem diminuir o caráter luxuoso de nosso jornal, manter a tarifa de nossos assinantes anuais à 30 francos para a França e à 36 francos para o estrangeiro. / Hoje, somos obrigados a pedir aos nossos leitores que nos ajudem a fazer frente ao encarecimento sempre crescente de matérias-primas e da mão-de-obra. A partir de 1º de outubro, o preço de nossa assinatura será de **40** francos para a França e de **50** francos para o estrangeiro; é apenas um aumento de 25%, que cobre apenas uma parte de nossos sacrifícios. No entanto, não lhe pedimos mais. / Nossos preços de assinatura serão, portanto, a partir de agora e esperamos momentaneamente, os seguintes [...] [ver Tabela 1].

(Aviso Importante, *La Vie Parisienne*, nº39, 28 de setembro de 1918, p. 832)¹²⁴.

¹²⁴ « AVIS IMPORTANT / *La Vie Parisienne*, depuis le commencement de la guerre, n’a pas modifié le prix de ses abonnements, pendant quatre ans, alors que les frais de fabrication quadruplaient et – en ce qui concerne notamment le papier – quintuplaient, nous avons pu, sans diminuer le caractère luxueux de notre journal, maintenir le tarif de nos abonnements annuels à 30 francs pour la France et à 36 francs pour l’étranger. / Aujourd’hui, nous sommes obligés de demander à nos lecteurs de nous aider à faire face au renchérissement toujours croissant des matières premières et de la main-d’œuvre. A partir du 1^{er} octobre, le prix de nos abonnements annuels sera de **40** francs pour la France et de **50** francs pour l’étranger ; ce n’est qu’une hausse de 25 % environ, qui ne couvre qu’une petite part de nos sacrifices. Nous ne leur en demandons pourtant pas davantage. / Nos prix d’abonnement

Como a própria revista menciona, também em outros números (*La Vie Parisienne*, nº41, 12 de outubro, 1918, p. 877, nº42, 19 de outubro de 1918, p. 899), não houve um aumento em seu preço durante muito tempo, no entanto, quase ao final da guerra (11 de novembro de 1918), seu valor sobe 25% acompanhando de certo modo a inflação do período. Provavelmente a revista não tenha aumentado o preço nos anos anteriores justamente pelo próprio contexto da Grande Guerra, tempo o qual boa parte de seus leitores em potencial estavam nos *fronts* de batalha¹²⁵, assim, manter os preços, mesmo face há tamanha inflação, racionamentos e aumento do custo de vida (COMBEAU, 2011), poderia ser uma forma tanto de conseguir se vender, apesar de todo esse contexto desfavorável, mas também o seu modo de “ajudar” aos soldados¹²⁶: “As representações eróticas femininas foram uma realidade do mundo das trincheiras em 1914-1918, como atestam tanto os cartões-postais quanto os pequenos jornais redigidos no mundo combatente.” (AUDOIN-ROUZEAU, 2013, p. 250)¹²⁷.

Embora a autora mencione outros meios para a veiculação dessas representações, *La Vie Parisienne* também circulou entre elas. Ter esse tipo de material e outros com conteúdo tão diferentes daqueles que vivenciavam cotidianamente era uma das formas possíveis de se distanciar da guerra, ao menos momentaneamente. Como veremos mais adiante, este não foi o único modo encontrado por eles.

Após este primeiro aumento, desde 1914, o periódico passou por mais oito elevações de preço, seja por exemplar e/ou por assinatura. Como podemos ver na Tabela 1 com todas as alterações de valor entre 1918-1931.

seront donc dorénavant et nous l'espérons mome mement [momentanément], les suivants [...] » (Avis Important, *La Vie Parisienne*, nº39, 28 de setembro de 1918, p. 832).

¹²⁵ O período da guerra foi um momento de sucesso da revista, a tiragem da revista era de 40 mil exemplares, sendo uma das revistas mais frequentes nas trincheiras, provavelmente pela sua “função escapista”, ela custava quase um dia de trabalho de um soldado e talvez, por isso, fosse mais consumida pelos oficiais; a própria literatura se referia a ela como leitura de trincheiras, com a frequência das representações de mulheres atraentes (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 52-53). Podemos observar esse consumo pela própria seção *Petite Correspondance*, em que muitos tinham cargos superiores no exército, enquanto os soldados escreviam com mais frequência em conjunto. De acordo com Stéphane Audoin-Rouzeau (2013, p. 239) setenta milhões de pessoas serviram durante os quatro anos de guerra, desses, oito milhões eram franceses. A guerra havia deixado um saldo de inúmeros mortos (ALIAGA, 2001) contabilizando um total de: 1,4 milhão de mortos e 4,2 milhões de feridos (STANCIK, 2017, p. 66). Segundo François Thébaud (1985, p. 277; THÉBAUD, 2000a, p. 80-81) 1,4 milhões se referia apenas aos soldados, somando a estes uma perda de mais de 500 mil civis mortos, cerca de “10% da sua população ativa da população masculina”. A Grande Guerra havia deixado entre 600 a 800 mil viúvas, praticamente a metade do número de soldados perdidos, com ela também surgiram 760 mil órfãos (MARTINOT, 2018, p. 13; THÉBAUD, 2000a, p. 80-81).

¹²⁶ Segundo Marco Antonio Stancik (2017) até mesmo as prostitutas buscavam contribuir de algum modo na guerra, “adotando soldados”, ou seja, não lhes cobrando pelo seu trabalho.

¹²⁷ Posteriormente, muito próximo a esse tipo de cartões postais, a revista *Yank*, assim, como os cartazes e outros tipos de materiais com as imagens das *pin-ups* eram vendidos aos soldados como “promessas”, como uma “recompensa sexual” pelo seu trabalho na guerra (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 384).

Tipo	Valor Unit.	Paris e Departamentos			Estrangeiro (União Postal) / (Tarifa Reduzida)			Estrangeiro (Tarifa Plena)		
		1 ano	6 meses	3 meses	1 ano	6 meses	3 meses	1 ano	6 meses	3 meses
Período	Francos									
1918	75 centavos	30 fr.	16 fr.	8 fr. 50	36 fr.	19 fr.	10 fr.			
1918 - A partir do nº 40, 05/10/18, p. 852.	1 fr.	40 fr.	25 fr.	12 fr. 50	50 fr.	30 fr.	15 fr.			
1920 - A partir do nº40, 02/10/1920, p. 724.	1 fr. 50	60 fr.	35 fr.	18 fr.	75 fr.	40 fr.	20 fr.			
1924 - A partir do nº19, 10/05/24/ p. 388.	1 fr. 50 Paris e Depts. 2 fr. Estrangeiro	70 fr.	37 fr.	19 fr.	90 fr.	48 fr.	25 fr.			
1925 - A partir do nº 40, 03/10/25, p. 779	2 fr.	70 fr.	37 fr.	19 fr.	100 fr.	53 fr.	27 fr.	120 fr.	63 fr.	32 fr.
1926 - A partir do nº05, 30/01/26, p. 84	2 fr.	80 fr.	43 fr.	22 fr.	100 fr.	53 fr.	27 fr.	120 fr.	63 fr.	32 fr.
1926 - A partir do nº30, 24/07/26, p. 614	2 fr. 50	100 fr.	53 fr.	27 fr.	125 fr.	66 fr.	35 fr.	150 fr.	80 fr.	45 fr.
1929 - A partir nº40, 05/10/29, nº esp. Automóvel	2 fr. 50	110 fr.	58 fr.	30 fr.	140 fr.	75 fr.	40 fr.	165 fr.	90 fr.	50 fr.
1930 - A partir do nº40, 04/10/30, capa	3 fr.	110 fr.	58 fr.	30 fr.	140 fr.	75 fr.	40 fr.	165 fr.	90 fr.	50 fr.
1929-1931 - Números Especiais	Varia de 4 a 6 francos	Não há taxa extra para os assinantes								

Tabela 1 - Preços de *La Vie Parisienne* (1918-1931).

Fonte: Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro

Embora *La Vie Parisienne* não mencione diretamente sobre a greve na edição nº 41 de 1920, justificando a subida de valor principalmente pelo aumento no custo do papel, ao falar do “encarecimento de todas as coisas” provavelmente também se referia ao aumento dos custos de mão-de-obra, uma vez que o aumento salarial era uma das solicitações dos grevistas. No entanto, a greve afetou diretamente a revista, tendo suspenso alguns de seus números, colocando-os sob um único exemplar, sem fazer alterações aos números de páginas que seriam correspondentes às edições interrompidas. Em uma de suas edições ela se desculpa pelos lapsos:

AOS NOSSOS LEITORES / *À colocação à venda de La Vie Parisienne atrasou na semana passada por causa das greves que afetaram a fabricação de todos os jornais. Nós nos desculamos antecipadamente aos nossos assinantes e compradores por acidentes deste tipo, e pedimos-lhe que tenham, caso aconteça de novo, um pouco de paciência e de indulgência.* (Aos nossos leitores, *La Vie Parisienne*, nº47, 22-29 de novembro de 1919, p. 1013)¹²⁸.

No mesmo número *La Vie Parisienne* chega a comentar sobre como a greve dos tipógrafos afetou sua programação normal, como as críticas teatrais¹²⁹, e como ela afetava toda a imprensa de um modo geral:

A greve dos tipógrafos deu-nos o gosto do que um jornal poderia ser para todos, histórias cinzentas (sem graça) escolhidas para não incomodar ninguém. *A Imprensa de Paris*, - cujos dois ou três números serão em cem anos uma curiosidade que os bibliotecários disputarão à preços de ouro – assemelha-se àqueles burgueses onde as pessoas temem as gafes e opiniões subversivas. Não se fala senão do bom tempo ou pior, que das viagens presidenciais ou reais, de feitos diversos honestos. Assim, não assustam os anfitriões, mas este é o mundo em que nos aborrecemos. O essencial não é o que nos agrada. Compreendemos bastante esta jovem, bem-nascida, que não pode deixar de gritar depois desta leitura: “Que existência! “Que jornal é este em que não há Escândalos nem Livros Mundanos?”. ([Abel Hermant], *Choses et Autres, La Vie Parisienne*, nº47, 22-29 de novembro de 1919, p. 1025)¹³⁰.

¹²⁸ « **A NOS LECTEURS** / *La mise en vente de La Vie Parisienne a été retardée la semaine dernière par les grèves qui ont affecté la fabrication de tous les journaux. Nous nous excusons d'avance auprès de nos abonnés et de nos acheteurs au numéro pour des accidents de ce genre, et leur demandons d'avoir, s'ils se reproduisaient, un peu de patience et d'indulgence.* » (A nos lecteurs, *La Vie Parisienne*, nº47, 22-29 de novembro de 1919, p. 1013).

¹²⁹ Louis Léon-Martin, Les Théâtres, *La Vie Parisienne*, nº17, 24 de abril de 1920, p. 257.

¹³⁰ « La grève des imprimeurs nous a procuré l'avant-goût de ce que pouvait être un journal pour tous, gris et répandant des paroles choisies pour n'incommoder personne. *La Presse de Paris*, - dont les deux ou trois numéros seront dans cent ans une curiosité que les bibliophiles se disputeront à prix d'or – ressemble à ces bourgeois où l'on redoute les gaffes et es opinions subversives. On n'y parle que du beau temps ou du pire, que des voyages présidentiels ou royaux, que des faits divers honnêtes. Ainsi, on n'effraie point ses hôtes, mais c'est le monde où l'on s'ennuie. L'indispensable n'est pas ce qui nous agrée. Nous comprenons assez cette jeune femme, bien née, qui ne put s'empêcher de crier après cette lecture : « Quelle existence ! Quel est ce journal où il n'y a pas de Scandales ni de Carnet mondain ? ». » ([Abel Hermant], *Choses et Autres, La Vie Parisienne*, nº47, 22-29 de novembro de 1919, p. 1025).

Nesta passagem a coluna reafirma seu posicionamento sobre o dever/poder falar sobre todos e tudo, mundanidade e escândalos, temas preferidos da seção em que a crítica foi realizada e, também, da revista como um todo. Segundo Baudrillard (1996, p. 12) “[...] os objetos [supérfluos, decorativos] nunca se esgotam naquilo para que servem, e é neste excesso de presença que ganham a sua significação de prestígio.” Essa e outras seções são abordadas um pouco mais adiante, neste mesmo capítulo.

A greve tornou a acontecer em 1923, causando o mesmo problema anterior. Desta vez, a revista explica a junção de alguns números em um único exemplar, mas ainda continua sem acrescentar páginas¹³¹:

AOS NOSSOS LEITORES / Uma greve de tipógrafos interrompeu a tiragem de nosso número anterior. Fomos então obrigados a publicá-la sob uma dupla data de 17 e 24 de fevereiro. Pedimos desculpas aos nossos leitores e sobretudo aos nossos assinantes por este acidente, que nos foi absolutamente impossível de prevenir e o qual nos esforçaremos por indenizá-los. (Aos Nossos Leitores, *La Vie Parisienne*, nº09, 03 de março de 1923, p. 149)¹³².

Ainda em 1923, em seu penúltimo número *La Vie Parisienne* faz um agradecimento aos seus leitores:

AOS NOSSOS LEITORES / *No momento de terminar o último número do 61º ano de LA VIE PARISIENNE, gostaríamos de agradecer aos nossos assinantes e leitores pela afetuosa fidelidade. Nosso jornal conta não só com a França, mas também no estrangeiro com cada vez mais amigos, que compreender nossos esforços para refletir a vida amável, frívola, galante de Paris, sem cair na trivialidade. A qualidade dos escritores e artistas que nos trazem a sua contribuição – e a quem expressamos nossa gratidão – permite ao nosso jornal de continuar, com uma juventude que se renova de ano em ano, suas tradições sorridentes, datam já de quase dois terços de século. / Em 1924 LA VIE PARISIENNE se esforçara em ser ainda mais brilhante e mais divertida do que nunca. Em breve publicará uma série de cenas dialogadas de PIERRE WOLFF: No Paraíso; uma outra série do espiritual PIERRE VEBER: Gordien e seu nó, ou a Arte de romper; uma obra nova de COLETTE: A hora do Muletier; e uma obra deliciosamente satírica de HENRI DUVERNOIS.* (Aos nossos leitores, *La Vie Parisienne*, nº51, 22 de dezembro de 1923, p. 1071)¹³³.

¹³¹ A lacuna de três semanas na publicação no ano de 1925 é justificada pelos mesmos motivos que 1919 e 1923: a greve dos tipógrafos (*A nos abonnés et lecteurs, La Vie Parisienne*, nº17, 25 de abril de 1925, p. 283).

¹³² « A NOS LECTEURS / Une grève d'imprimeurs a interrompu le tirage de notre précédent numéro. Nous avons donc été obligés de le faire paraître sous la double date du 17 et 24 février. Nous prions nos lecteurs et surtout nos abonnés d'excuser cet accident, qu'il nous avait été absolument impossible de prévenir et dont nous nous efforcerons de les dédommager. » (*A Nos Lecteurs, La Vie Parisienne*, nº09, 03 de março de 1923, p. 149).

¹³³ « **A NOS LECTEURS** / *Au moment de terminer le dernier numéro de la 61^e année de LA VIE PARISIENNE, nous tenons à remercier nos abonnés et nos lecteurs de leur affectueuse fidélité. Notre journal compte non seulement en France, mais aussi à l'étranger des amis de plus en plus nombreux, qui comprennent nos efforts pour refléter la vie aimable, frivole, galante de Paris, sans tomber dans la trivialité. La qualité des écrivains et des artistes qui nous apportent leur collaboration – et à qui nous exprimons aussi notre gratitude – permet à notre journal de continuer, avec une jeunesse qui se renouvelle d'année en année, ses traditions souriantes datant déjà de près de deux tiers de siècle. / En 1924, LA VIE PARISIENNE s'efforcera d'être plus brillante et plus amusante que jamais. Elle publiera prochainement une série de scènes dialoguées de PIERRE WOLFF : Au Paradis ; une autre série du spirituel PIERRE VEBER : Gordien et son nœud, ou l'Art de rompre ; une œuvre nouvelle de*

Nesta nota além do agradecimento direto ao seu público “afetuosos e fiel”, *La Vie Parisienne* enfatiza a sua abordagem sobre a vida parisiense – como seu próprio título indica –, de forma “amável, frívola e galante” que se seguirá por toda a sua produção. O agradecimento, bem como os anúncios sobre os novos folhetins que seriam publicados por ela, parecem ter sido uma forma de preparação de terreno para mais um aumento de preço que se estabeleceria a partir de maio de 1924:

Apesar do aumento dos custos de papel, da impressão, da fotogravura, etc... LA VIE PARISIENNE não aumentou nem o seu preço de venda ao número, nem seu preço de assinatura. / Esforçar-nos-emos em manter o preço de nossa venda ao número (na França) à 1 fr. 50, preço que, dada a qualidade de nossos colaboradores e o caráter luxuoso de nossa tiragem, é extremamente módico. Mas não podemos deixar de ter em conta os aumentos das tarifas postais, no que concerne o preço de nossas assinaturas, e, sobretudo, de nossas assinaturas no estrangeiro. / Consequentemente, a partir de 1º de junho de 1924, os preços de nossas assinaturas à LA VIE PARISIENNE serão os seguintes [...] [ver Tabela 1].¹³⁴ (Aos nossos assinantes, *La Vie Parisienne*, nº19, 10 de maio de 1924, p. 403).¹³⁵

Assim, justificam o aumento de valor para as assinaturas da França e do exterior, e de números avulsos para o estrangeiro. Se ela afirma que o acréscimo do valor seria a partir de junho, o expediente do mesmo número do aviso acima, já informava o novo valor da revista, quatro edições antes do previsto.

Em 1925 (*A nos lecteurs, La Vie Parisienne*, nº05, 31 de janeiro de 1925, p. 87) e 1926¹³⁶ (*A nos lecteurs, La Vie Parisienne*, nº29, 17 de julho de 1926, p. 593) a justificativa para o aumento de preço da edição individual e das assinaturas é basicamente a mesma de 1920 e 1924: crescimento dos valores da mão-de-obra e do papel, apenas acrescentando o encarecimento dos transportes em seu discurso. Mas a primeira ainda tem algo extra que influenciaria todos os outros anos na forma de uma nova cobrança:

COLETTE : l'Heure du Muletier ; et une œuvre délicieusement satirique de HENRI DUVERNOIS. » (*A nos lecteurs, La Vie Parisienne*, nº51, 22 de dezembro de 1923, p. 1071).

¹³⁴ « Malgré le renchérissement des frais de papier, d'impression, de photogravure, etc... LA VIE PARISIENNE n'a augmenté ni son prix de vente au numéro, ni son prix d'abonnement. / Nous nous efforcerons de maintenir le prix de notre vente au numéro (en France) à 1 fr. 50, prix qui, étant donné la qualité de nos collaborateurs et le caractère luxueux de notre tirage, est extrêmement modique. / Mais il nous est impossible de ne pas tenir compte des accroissements des tarifs postaux, en ce qui concerne le prix de nos abonnements, et surtout de nos abonnements à l'étranger. / En conséquence, à dater du 1^{er} juin 1924, les prix des abonnements à LA VIE PARISIENNE seront les suivants [...] » (*A nos abonnés, La Vie Parisienne*, nº19, 10 de maio de 1924, p. 403).

¹³⁵ Uma versão um pouco resumida pode ser encontrada no nº21 do mesmo ano (*A nos abonnés, La Vie Parisienne*, nº21, 24 de maio de 1924, p. 447).

¹³⁶ A primeira mudança de valor das assinaturas para Paris e Departamentos de 1926 não é anunciada com antecedência, ela inicia na quinta edição (*La Vie Parisienne*, nº05, 30 de janeiro de 1926, p. 84). Supomos que ela deva ter se dado pelo aumento na tarifa postal, tendo em vista que o valor por número continuava o mesmo para todas as localidades.

AOS NOSSOS ASSINANTES DO EXTERIOR / Os nossos fiéis e numerosos assinantes do exterior podem não suspeitar de complicações e do encarecimento das tarifas postais internacionais relativas aos jornais. Foi-nos imposto um primeiro aumento de preço de franquia, que assumimos a nosso cargo, apesar de constituir para nós um sacrifício bastante pesado. Mas esperávamos que um regime provisório instituído, no ano passado, na sequência do Congresso da União Postal Universal, realizado em Estocolmo, conduzisse a uma conclusão favorável. / Infelizmente, não é assim. Um grande número de países, entre os quais a Grã-Bretanha, os Estados Unidos, a Suíça, a Holanda, a Suécia, etc... recusam-se a conceder aos jornais e periódicos franceses a tarifa postal de 0 fr. 10 centavos por 50 gramas que tinham aceito provisoriamente. **DOBRAM ESTE PREÇO A PARTIR DE 1º DE OUTUBRO DE 1925.** / Daí resulta que, para o nosso grande pesar, somos obrigados a aumentar os preços de assinatura de *La Vie Parisienne* nos países estrangeiros, estabelecendo duas categorias de tarifas, uma para os países que concedem aos jornais franceses uma redução postal, o outro para os países que recusam esta redução. / A partir de 1º de outubro de 1925, os preços de assinatura de *La Vie Parisienne* para os países estrangeiros serão os seguintes: / Para os países que concederam a redução (*Alemanha, Áustria, República Argentina, Austrália, Bélgica, Egito, Espanha, Grécia, Itália, Japão, Polónia, Romênia, Tchecoslováquia, Iugoslávia, etc...*): / **Um ano: 100 francos. – Seis meses: 53 francos. – Três meses: 27 francos.** / Para os países que recusam a redução (*Grã-Bretanha, Estados Unidos, Índia Britânica, Canadá, Holanda, Dinamarca, Noruega, Suécia, Suíça, Turquia, etc...*): / **Um ano: 120 francos. – Seis meses: 63 francos. – Três meses 32 francos.** (Aos nossos assinantes do estrangeiro, *La Vie Parisienne*, nº40, 03 de outubro de 1925, p. 779)¹³⁷.

Desse modo, as diferenças nas taxas para o estrangeiro seriam explicadas, então, por um não acordo entre as agências postais de alguns países, entre eles Grã-Bretanha e Estados Unidos dois países que se destacavam pela importação da revista, haja visto as publicações referentes a eles.

Além das desculpas dadas anteriormente sobre o aumento do preço, em 1929 (*A nos abonnés, La Vie Parisienne*, nº40, nº esp. de Outono/ do Salão de Automóveis, 05 de outubro de 1929, p. 805), utiliza-se de uma nova estratégia: chamar a atenção com os quatro números

¹³⁷ « **A NOS ABONNÉS DE L'ÉTRANGER** / Nos fidèles et nombreux abonnés de l'Étranger ne se doutent peut-être pas de complications et du renchérissement des tarifs postaux internationaux concernant les journaux. Une première augmentation de prix d'affranchissement nous avait été imposée que nous avons prise à notre charge, quoiqu'elle constituât pour nous un assez lourd sacrifice. Mais nous espérions qu'un régime provisoire institué, l'an dernier, à la suite du Congrès de l'Union postale universelle, tenu à Stockholm, aboutirait à une conclusion favorable. / Il n'en est malheureusement pas ainsi. Un grand nombre de pays, parmi lesquels la Grande-Bretagne, les États-Unis, la Suisse, la Hollande, la Suède, etc... refusent d'accorder aux journaux et périodiques français le tarif postal de 0 fr. 10 par 50 grammes qu'ils avaient provisoirement accepté. Ils DOUBLENT CE PRIX A PARTIR DU 1^{er} OCTUBRE 1925. / Il résulte de ce fait qu'à notre grand regret nous sommes obligés d'augmenter les prix d'abonnement de *La Vie Parisienne* dans les pays étrangers, en établissant deux catégories de tarifs, l'une pour les pays consentant aux journaux français une réduction postale, l'autre pour les pays refusant cette réduction. / A partir du 1^{er} octobre 1925, les prix d'abonnement à *La Vie Parisienne* pour les pays étrangers seront les suivants : / Pour les pays accordant la réduction (*Allemagne, Autriche, République Argentine, Australie, Belgique, Égypte, Espagne, Grèce, Italie, Japon, Pologne, Roumanie, Tchecoslovaquie, Yougoslavie, etc...*) : / **Un an : 100 francs. – Six mois : 53 francs. – Trois mois : 27 francs.** / Pour les pays refusant la réduction (*Grande-Bretagne, États-Unis, Indes Britanniques, Canada, Hollande, Danemark, Norvège, Suède, Suisse, Turquie, etc...*) : / **Un an : 120 francs. – Six mois : 63 francs. – Trois mois 32 francs.** » (*A nos abonnés de l'étranger, La Vie Parisienne*, nº40, 03 de outubro de 1925, p. 779).

especiais publicados por ano, como mais uma das vantagens de ser assinante da revista¹³⁸, números com mais páginas e com o preço por edição mais caro, como visto anteriormente¹³⁹.

A cada aumento do preço do magazine, ele se via “obrigado” não só a justificar o seu novo valor por meio de questões de ordem material – o aumento de custos em sua fabricação; sua característica gráfica e luxuosa –, mas também por meio da alta qualidade de seus colaboradores e colaboradoras. Temendo que os aumentos pudessem desestimular sua compra, em seus avisos e agradecimentos a revista busca uma aproximação mais direta com o seu público leitor, tratando-o de forma amigável, sincera e como fundamental para que conseguisse se manter viva, solicitando sua permanência enquanto assinantes e consumidores da mesma. A maior parte dessas justificativas, com exceção de 1929, ocorre durante os anos em que Georges Léonnec era diretor artístico e Charles Saglio o diretor executivo. A partir de 1930, já sob a direção artística de Henry Fournier e a gerência de Charles Logier, o aumento de preço não é explicado abertamente, embora seja plausível imaginarmos que o aviso poderia ter sido enviado em algum papel avulso aos assinantes.

1.2.1.1 A título de concorrência: *Le Sourire*

Durante os anos 1920, uma de suas concorrentes diretas era a revista ilustrada *Le Sourire : hebdomadaire illustré*¹⁴⁰, fundada por Alphonse Allais, em 1899 (findada em 1940). É interessante notar, que apesar disso, muitos dos colaboradores de *La Vie Parisienne* também contribuíam em *Le Sourire*, como é o caso de: Georges Léonnec, Henry Fournier, Lorenzi, Maurice Millièrre, J. Leclerc. Outro aspecto que nos chama a atenção é o fato dela deixar explícito que “Todos os direitos de reprodução e de tradução são reservados para todos os países (25 de fevereiro de 1926) Copyright Le Sourire” (*Le Sourire*, nº460, 25 de fevereiro de 1926)¹⁴¹,

¹³⁸ *La Vie Parisienne* ofereceu alguns “mimos” aos seus leitores, sobretudo aos seus assinantes, entre eles: suplemento ilustrado “Figuras Contemporâneas” (*Notre Supplément Illustré de Samedi 23 Avril, La Vie Parisienne*, nº16, 16 de abril de 1927, p. 319); uma reprodução reduzida de um mapa de Paris feito por Zeidenberg (*A nos lecteurs, La Vie Parisienne*, nº42, 17 de outubro de 1931, p. 979), como uma forma de fazer propaganda para sua versão maior, em papel luxuoso, vendido pela própria revista.

¹³⁹ Em 1929, no número especial de Páscoa, de trinta e quatro páginas, é vendido por: 4 francos na França; 4 francos e 50 para Exterior (taxa reduzida) e 5 francos para Exterior (taxa plena) (*La Vie Parisienne*, nº12, 23 de março de 1929). Já o número de Natal do mesmo ano, de sessenta páginas, é vendido a 5 francos (*La Vie Parisienne*, nº50, 14 de dezembro de 1925).

¹⁴⁰ A Gallica disponibiliza alguns dos anos de *Le Sourire* digitalmente, são eles: 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1926, 1931. Assim, como o maior período estudado é referente aos anos 1920, selecionamos as edições de 1926 para elaborarmos a comparação entre ela e *La Vie Parisienne*.

¹⁴¹ « Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays (25 Février 1926) Copyright Le Sourire » (*Le Sourire*, nº460, 25 de fevereiro de 1926).

um aviso não encontrado na maioria dos anos de *La Vie Parisienne*. Também contava com ilustrações coloridas, praticamente no mesmo esquema de *La Vie Parisienne*: capa, contracapa, pôster 1, central e pôster 2.

No que se refere ao preço, ela era um pouco mais barata que *La Parisienne*, a título de comparação: Em 1926 a primeira custava 1,50 francos por unidade, 70 francos para França e colônias e para os demais países 100 francos; enquanto a segunda, no mesmo período custava 2 francos, 80 francos para a França e suas colônias, 100 para países que tinham o acordo de postagem e 120 francos para os demais.

Talvez o seu menor preço possa ser explicado pelo número maior de anúncios em suas páginas. Por exemplo: na edição nº8, de 20 de fevereiro de 1926, de *La Vie Parisienne*, de 22 páginas, o número de anúncios nas páginas que apareciam era de: 11, 1, 16, 7, 10, 8, totalizando 53; enquanto em *Le Sourire*, nº460, de 25 de fevereiro de 1926, de 28 páginas, era de: seis páginas de anúncios distribuídas em 9, 1, 1, 1, 10, 13, 16, 33, 44, 46, 7, mais uma que aparece isolada ao final da página de um texto totalizando 181 anúncios, um número quase 3,5 vezes maior que a primeira. O formato da maioria dos anúncios, bem como a sua grande quantidade, ainda com a informação que esses pequenos custavam: seis francos a linha, que contavam com: 42 letras, sinais ou espaços, podem indicar que um anúncio nesta última poderia custar mais barato aos anunciantes do que em *La Vie Parisienne*.

Assim como seus artistas, muitas das propagandas veiculadas em *La Vie Parisienne* eram encontradas em *Le Sourire*, como: Pilules Orientales, Yva Richard, cachorros de luxo, Suze: *apéritif la gentiane*, livros de Félicien Champsaur, e outros assuntos comuns, entre eles: *pied-à-terre*, também divulgava anúncios de quartos, de parteiras, de detetives particulares. No entanto, quando os anúncios de “relações mundanas” em *La Vie Parisienne* eram mais escassos e discretos (voltam a aumentar sob a direção de Henry Fournier), esses eram recorrentes em *Le Sourire*, e um pouco mais explícitos sobre a prostituição, das que costumavam ser veiculados na primeira, nela se prometia: “desejos secretos realizados”, “casamentos ricos, de todas as condições, relações mundanas”, também prometendo “discrição absoluta”.

Le Sourire também possuía uma seção para correspondências, com o nome *Marraines et filleuls*, e custava o mesmo que os anúncios em formatos pequenos: seis francos a linha com 42 letras, sinais ou espaços, com correspondências vindas de homens e mulheres, e muitas delas pedindo por pessoas que pudessem lhes bancar.

1.2.2 Por dentro da revista - De Georges Léonnec a Henry Fournier

De acordo com Paul Herman (1990) a partir de 1917 Georges Léonnec¹⁴² passa a substituir Raphaël Kirchner¹⁴³, como um dos principais colaboradores, dividindo com outros dois artistas (Chéri Hérourard¹⁴⁴ e René Vincent¹⁴⁵) as capas de *La Vie Parisienne*, sendo os anos 1920 e 30 os de seu maior destaque. Charles Saglio, então diretor da revista, escreve em 1917 uma carta para Léonnec sobre a expansão de sua colaboração:

Caro Senhor e amigo, / Um pouco como irmã Anne, eu olho para a sua vinda e não vejo nada vindo... Sei como está ocupado, entediado, encurralado e como é difícil, muitas vezes, escapar para chegar à Rua Tronchet. Mas sabe que, se souber quando terá um momento de liberdade, estarei sempre presente na hora que lhe for mais conveniente. Vejo-te amanhã, sábado?... Espero que tenha conseguido fazer-me muitas coisas boas, que eu preciso muito. Além disso, ficaria feliz que pudéssemos concluir o pequeno acordo de colaboração de que vos falei e ao qual, em princípio concordou muito gentilmente e que tornará seu trabalho para “*La Vie Parisienne*” mais vantajoso. Eu preparei-o e procurei ser o mais agradável que pude. Vejo-o muito em breve... Até amanhã? Creia bem, caro amigo, na expressão dos meus sentimentos mais cordiais. (Charles Saglio em carta para Georges Léonnec, 31 de março de 1917 *apud* HERMAN, 1990, p. 64, 67)¹⁴⁶.

¹⁴² Georges Léonnec (30/09/1881, Brest – 15/10/1940, Kersaint). Apesar de constar seu nome na edição nº40, de 05 de outubro de 1907, não é um desenho de sua autoria que o acompanha. Mesmo com esse erro podemos constatar a intenção da revista em o publicá-lo. A sua primeira aparição em *La Vie Parisienne* é na forma de uma propaganda de suas *Marionetes parisienses*, na edição nº03, de 18 de janeiro de 1908, p. 38, que se tratava de “Figuras em madeira, cortadas, vestidas, maquiadas por G. LEONNEC” (« Figurines en bois, découpées, habillées, maquillées par G. LEONNEC »), vendidos no escritório da revista, podendo ser enviadas por correio. Essas figuras eram feitas em parceria com G. Bonnet, o qual tinha seu nome apontado de maneira muito discreta. É nesse mesmo ano que o artista se torna um colaborador regular. Em 1922, casou-se com Hortense, que trabalhava como modelo viva para o artista. É um dos poucos ilustradores da revista que ganhou um livro sobre sua trajetória (HERMAN, 1990).

¹⁴³ Raphaël Kirchner (05/05/1875, Viena – 02/08/1917, Nova York). Mesmo dos Estados Unidos Kirchner seguiu contribuindo com *La Vie Parisienne*.

¹⁴⁴ Chéri Hérourard (Chéri-Louis-Marie-Aimé Haumé, 06/01/1881, Rocroi – 02/01/1961, Paris), adotou o sobrenome do padrasto, também utilizou o pseudônimo Herric para as suas obras de caráter sadomasoquista. Casou-se em 17 de agosto de 1903 com Blanche Henriette Tabillon. Sua família era ligada à imprensa: seu avô foi impressor, seu tio publicou *Le Narrateur*. Sua primeira publicação teria sido em *Le Journal de Jeunesse*, para ilustrar a história *Le Petit roi de la forêt* (1902, da Livraria Hachette et Cia). Chéri Hérourard participa do *Le Petit Journal* (criado em 1863 por Moïse Millaud, voltado para o público infanto-juvenil) entre 1904-1905, mesmo período em que Charles Saglio é secretário da revista (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 42, 101). Dessa maneira, acostumado a ilustrar para um público infanto-juvenil, com temas voltado aos contos de fadas, o artista teria demorado a aceitar o convite de Charles Saglio para colaborar com *La Vie Parisienne*. O seu primeiro desenho para a revista data de 09 de novembro de 1907, onde trabalhou por quarenta e cinco anos, até o ano de 1952. Disponível em: <http://p.genaux.pagesperso-orange.fr/herouarl.htm#herouarl>. O seu período de maior colaboração 1916-1930 coincide com o começo do desenvolvimento da *garçonne* até o seu ápice na década de 1920. Em 2019 a *National Leather Association* (organização de BDSM) estabeleceu um prêmio com o nome de Hérourard para criadores de arte erótica realista. Disponível em: <https://www.nla-international.com/award-nominations.html>.

¹⁴⁵ René Vincent (1879-1936), também utilizou Rageot como pseudônimo.

¹⁴⁶ « Cher Monsieur et ami, / Un peu comme sœur Anne, je guette votre venue et ne vois rien venir... Je sais combien vous êtes occupé, ennuyé, tarabusté et combien il vous est difficile, souvent, de vous échapper pour venir jusqu'à la rue Tronchet. Mais vous savez que, si je peux savoir quand vous auriez un instant de liberté, je m'arrangerai toujours pour être là à l'heure qui vous sera la plus commode. Vous verrai-je demain, samedi ?... Je voudrais espérer que vous avez pu me faire beaucoup de jolies choses, dont j'ai grand besoin. De plus, je serais heureux que nous puissions conclure le petit arrangement de collaboration dont je vous ai parlé et auquel vous avez

Pela carta fica claro que Saglio gostaria de aumentar a colaboração de Léonnec na revista, também observamos, pelos comentários do diretor, que o artista não era uma pessoa tão acessível, embora fosse gentil. Por meio dela, da afirmação de Paul Herman e pelo levantamento feito, averiguamos que Léonnec aceitou o convite e o exerceu por um longo período.

Observamos pelas tabelas (4 e 5), que a participação de Henry Fournier¹⁴⁷ cresce significativamente no decorrer dos anos pesquisados, alcançando uma das posições mais importantes dentro do magazine. Fournier assume oficialmente o cargo de diretor artístico de *La Vie Parisienne* a partir da edição nº39, de 29 de setembro de 1928, passando a assinar o expediente da própria revista (na página atrás da capa, espaço dividido com anúncios publicitários diversos)¹⁴⁸.

O artista, agora também diretor artístico, promoveu uma série de mudanças gráficas na mesma, que se tornam mais visíveis a partir da edição nº45 de 1928 (*La Vie Parisienne*, 10 de novembro de 1928). Anteriormente a ele, não havia nenhuma especificação sobre quem ocupava o cargo, embora pelos levantamentos – produção imagética dentro da revista –, imaginemos que a função poderia ser dividida entre Georges Léonnec e Chéri Hérourard.

Em sua estreia, Fournier altera o expediente¹⁴⁹, trazendo informações que antes inexistiam no interior da revista. São elas: de que ele seria o diretor artístico, enquanto Paul Seng assinaria como chefe publicitário, informação que consta até o nº17 de 1929 (*La Vie Parisienne*, nº17, 27 de abril de 1924, p. 336); a partir do nº39, de 29 de setembro de 1928, a revista informa de que a Sociedade seria de responsabilidade limitada ao capital de 1.300.000 francos, o que permite saber que houve uma mudança na razão social e situação jurídica da revista. Ela continua pertencendo até 1940 a “[...] *Société des éditions de La Vie Parisienne*,

très amicalement acquiescé en principe et qui vous rendra plus avantageux votre travail pour “La Vie Parisienne”. Je l’ai préparé et j’ai cherché à vous être le plus agréable que j’ai pu. A très bientôt... A demain ? croyez bien, cher ami, à l’expression de mes sentiments les plus cordiaux. » (Charles Saglio, Carta para Georges Léonnec, 31 de março de 1917, *apud* HERMAN, 1990, p. 64, 67).

¹⁴⁷ Até o momento não foi encontrada nenhuma referência sobre o artista.

¹⁴⁸ É a partir de sua gestão, de Paul Seng e Charles Logier, que ficamos sabendo sobre como funcionavam as entregas dos materiais de artistas e escritores à revista: “**La Vie Parisienne / recebe os manuscritos e os desenhos todos os dias das 11h às 12h, menos às segundas e aos sábados / Endereçar a correspondência ao Sr. Diretor, rua Tronchet, nº29.**”) (« **La Vie Parisienne / reçoit les manuscrits et les dessins tous les jours de 11h. à midi, sauf les lundi et samedi. Adresser la correspondance à M. le Directeur, 29, Rue Tronchet, Paris.** ») (*La Vie Parisienne*, nº21, 25 de maio de 1929, p. 418). O anúncio permanece até o começo de 1931 (*La Vie Parisienne*, nº06, 07 de fevereiro de 1931, p. 112). Com esta observação, mas a encontrada da carta de Saglio, podemos concluir que a maioria (ou todos) de seus colaboradores não trabalhavam na sede de *La Vie Parisienne*, que talvez atuasse mais com funções administrativas.

¹⁴⁹ Já a partir do nº44 (*La Vie Parisienne*, 03 de novembro de 1928) o expediente muda um pouco sua forma, ocupando mais espaço na página, tornando a leitura mais agradável, mantendo-se assim, pelo menos até o final de 1931.

gerida por Paul Seng em conjunto com a *Imprimerie de Montmartre* da família Logier. [...]”¹⁵⁰ (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 53).

A partir do nº20, de 18 de maio de 1929, a revista também passa a incorporar no expediente sua autodefinição: “Hebdomedário ilustrado fundado em 1863” (*La Vie Parisienne*, nº20, 18 de maio de 1929, p. 399), informação que permanece pelo menos até 1931 e que não constava entre (1918-1928). Ele é mudado de lugar em maio de 1929 (*La Vie Parisienne*, nº18, 04 de maio de 1929, p. 359), ao invés de aparecer no verso da capa, passa a ocupar a parte de cima do cabeçalho da página de *On dit... On dit...* e posteriormente a parte superior da página de *Propos Parisiens* (*La Vie Parisienne*, nº31, 1º de agosto de 1929, p. 701).

Informamos os cargos oficiais (aqueles que são encontrados na própria revista), afim que possamos situar-nos quando nos referirmos a determinado período de *La Vie Parisienne*.

Período	Nome	Cargo	Gráfica
1918 – 1928 (<i>La Vie Parisienne</i> , nº38, 22 de setembro de 1928).	Charles Saglio	Diretor Executivo	G. de Malherbe & Cie
1928 (<i>La Vie Parisienne</i> , nº39, 29 de setembro de 1928).	Charles Logier	Gerente	G. de Malherbe & Cie
1929 (<i>La Vie Parisienne</i> , nº09, 02 de março de 1929).	Paul Seng	Diretor de Publicidade	Imprimerie Logier Frères
	Henry Fournier	Diretor Artístico	
1930 (<i>La Vie Parisienne</i> , nº33, 16 de agosto de 1930).	Charles Logier	Gerente	Imprimerie de Montmartre
1931 (<i>La Vie Parisienne</i> , nº25, 20 de junho de 1931 - nº 41, 10 de outubro de 1931).	Paul Seng	Gerente	Imprimerie de Montmartre
1931 (<i>La Vie Parisienne</i> , nº42, 17 de outubro de 1931).	Marc Hirigoyen	Gerente	Imprimerie de Montmartre

Tabela 2 - Cargos Oficiais de *La Vie Parisienne*
Fonte: Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro

¹⁵⁰ « [...] Société des éditions de La Vie parisienne, gérée par Paul Seng en liaison avec l’Imprimerie de Montmartre de la famille Logier. [...] » (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 53).

Uma das mudanças mais estruturais que foi promovida em 1928 (*La Vie Parisienne*, nº33, 18 de agosto de 1928) – há alguns números antes da oficialização dos cargos de Fournier e Saglio, mas que possivelmente se devia a eles –, diz respeito ao modo que os folhetins principais eram tratados. Desde 1918 até meados de 1928 a revista dedicava a história principal há algumas edições seguidas, geralmente dividida em 12 números – com raras exceções, cinco no total –, totalizando até o nº 32 de 1928: sessenta e um folhetins diferentes, com pelo menos três páginas à cada número (*La Vie Parisienne*, nº32, 11 de agosto de 1928). A partir do nº 33 do mesmo ano até 1931 a quantidade de folhetins sobe para cento e sessenta e um (*La Vie Parisienne*, nº33, 18 de agosto de 1928). Isso se deve ao fato de que contando desse número em diante, salvo raras exceções (cinco), as histórias foram substituídas por textos mais curtos, de duas a três páginas que começavam e terminavam na mesma edição.

O formato de folhetim vinha da tradição deixada por Marcelin, forma encontrada na revista desde 1863, sobrevivendo, desse modo, até 1928, mostrando que esse formato ainda era a aposta dos colaboradores mais antigos para agradar ao público. Já em seu primeiro número, em 1863, o folhetim principal vinha no começo da revista e era acompanhado por uma imagem ilustrativa em seu topo, em 1905 mais imagens passaram a acompanhá-los.

Os principais ilustradores dos folhetins, como pode ser visto na Tabela 5 eram Zyg. Brunner¹⁵¹, Vald'Es e Henry Fournier. Os dois primeiros dividem quase que igualmente as ilustrações da seção até o nº 38 de 1928 (*La Vie Parisienne*, 22 de setembro de 1928), sendo que, até então, o primeiro ilustrou vinte e duas histórias e o segundo dezenove. A partir do nº 39 (*La Vie Parisienne*, 29 de setembro de 1928), o mesmo em que Fournier assume como diretor artístico, as imagens criadas para os contos são praticamente divididas entre Zyg. Brunner (sessenta e sete) e Henry Fournier (setenta e quatro), que antes do período tinha ilustrado apenas dois folhetins.

Notadamente, Fournier consegue tomar mais espaço a partir do momento que se torna diretor artístico da revista. Uma outra mudança que pode ser vista nesta seção é a da identificação do artista e do autor na primeira página do texto (*La Vie Parisienne*, nº43, 27 de outubro de 1928), antes a informação sobre o ilustrador tendia a ser apenas na assinatura de suas obras, enquanto a do escritor constava apenas ao final da terceira página. Em alguns números Henry Fournier chega a usar a assinatura “original” dos autores ao final de cada texto, como se fossem feitas à mão. Deteremo-nos mais adiante sobre os principais contribuintes textuais do periódico.

¹⁵¹ Zyg Brunner (Zygmunt Leopold Brunner, 12/11/1878 Varsóvia – 05/04/1961).

Não temos como informar quem introduziu a ideia, mas é certo que após a entrada de Fournier *La Vie Parisienne* passou a ter quatro edições especiais ao longo do ano: de páscoa, férias, natal e outono/salão dos automóveis, tendo cada capa ilustrada especialmente com a temática da vez, além de trazer ilustrações, textos e propagandas sobre a mesma. Esta era uma mudança significativa para o magazine, pois eram números que no mínimo duplicavam a quantidade de páginas, aumetando assim os espaços para ilustrações, textos e, é claro, publicidade, esta que é uma das formas principais para seu custeio.

Com a chegada dos números especiais a revista começa a fazer anúncios de diferentes formatos: os mais simples, ao final da página, geralmente da seção *On Dit... On Dit...* como: “Nosso Número de Páscoa aparecerá na próxima semana”¹⁵², sendo que algumas vezes completavam com a quantidade de páginas, a data e o preço. Nas semanas anteriores aos números especiais, a revista fazia propaganda anunciando a sua especialidade, o número de páginas, que variava entre 40-60, e o preço que subia, acompanhando o aumento de páginas. Aos assinantes da revista, era destacado, que não pagariam a mais pelas edições especiais (mas na verdade, o preço já estava incluso na assinatura). Veremos um dos anúncios “mais elaborados” em relação aos outros que eram mais diretos, como mencionado acima:

Por ocasião das Festas de Natal e de Ano Novo, o N°50 de 14 de dezembro de “La Vie Parisienne” aparecerá em 60 páginas. Sua apresentação luxuosa e a escolha dos colaboradores farão dele um álbum de alta qualidade artística e literária. O preço de venda será de 6 francos. Nossos assinantes os receberão sem custo adicional. (Número especial, La Vie Parisienne, n°48, 30 de novembro de 1929, p. 979)¹⁵³.

La Vie Parisienne se vendia por meio da sua qualidade gráfica considerável, em sessenta páginas – sendo muitas delas ilustrações coloridas e com vários autores e artistas reconhecidos –, a revista era de fato luxuosa. Com o seu preço bem mais elevado do que uma edição comum, fazia-se mais que necessário chamar a atenção do público, para que este a comprasse. Dessa maneira, as publicidades se deram tanto antes do número sair para as bancas, como também nas semanas seguintes às edições especiais para conseguirem vender os números que sobravam. Assim é possível encontrar anúncios como este:

¹⁵² « Notre Numéro de Pâques paraîtra la semaine prochaine ».

¹⁵³ « A l’occasion des Fêtes de Noël et de Nouvel An, le N° 50 du 14 Décembre de “La Vie Parisienne” paraîtra sur 60 pages. Sa présentation luxueuse et le choix des collaborateurs en feront un album de haute tenue artistique et littéraire. Le prix de vente en sera de 6 fr. Nos abonnés le recevront sans supplément de prix. » (Numéro spécial, *La Vie Parisienne*, n°48, 30 de novembro de 1929, p. 979).



Avez-vous lu (Já leu), *La Vie Parisienne*, nº13, 30 de março de 1929, p. 273.

(JÁ LEU / o nosso número especial de páscoa / compre 34 páginas, incluindo 12 coloridas / SIM.. faça com que seus amigos a leiam / NÃO.. peça ao seu vendedor habitual / Preço: 4 fr. Envio para França e colônias contra mandados, selos, cheque postal. Estrangeiro, tarifa reduzida: 4 fr. 50. Tarifa plena: 5 fr. / “LA VIE PARISIENNE”, Rua Tronchet, nº29 – Paris).

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 6 – Propaganda nº especial de *La Vie Parisienne*

Além de buscar vender as edições do momento, a partir da entrada – pelo menos oficial –, de Paul Seng na direção de publicidade (nº39 de 1928), a revista passa a ofertar a venda de suas edições passadas completas. Há um anúncio em versão bilíngue francês/inglês sobre a possibilidade dessas compras:

AOS NOSSOS LEITORES / Temos o prazer de informar aqueles de nossos leitores ou assinantes que desejam completar sua coleção de *La Vie Parisienne*, que ainda possuímos, completos, os anos seguintes, aos seguintes preços:

1917/65 fr. 1918/70 fr. 1919/70 fr. 1920/70 fr. 1921/75 fr. 1922/75 fr.

1923/75 fr. 1924/75 fr. 1925/85 fr. 1926/100 fr. 1927/100 fr.

A estes preços há que acrescentar as despesas de porte: França: 2 francos – Estrangeiro (tarifa plena): 30 francos / Estrangeiro (tarifa reduzida): 15 francos / Folhear a coleção de *Vie Parisienne* é ter, da época, o reflexo da vida mundana, artística e literária de Paris, é o prazer mais delicado que podem saborear os mundanos e letrados. (Aos nossos leitores, *La Vie Parisienne*, nº39, 29 de setembro de 1928, p. 803)¹⁵⁴.

De uma só vez a revista anunciava onze anos de coleções completas, buscando atingir tanto o público francófono, quanto o público de países de língua inglesa, ao traduzir a sua oferta, já que este talvez, pelo menos parte dele, consumisse a revista mais pelas imagens.

Na primeira edição de 1863 a própria revista *La Vie Parisienne* anunciava sobre a antiga colaboração de Marcelin com o *Journal Amusant*, e ele como criador e diretor da revista *La Vie Parisienne*. No primeiro número também vemos a intenção desde início da revista dela ser pensada enquanto uma obra, um livro único:

¹⁵⁴ « **A NOS LECTEURS** / Nous sommes heureux d’informer ceux de nos lecteurs ou abonnés qui désirent compléter leur collection de *La Vie Parisienne* que nous possédons encore, complètes, les années suivantes, aux prix ci-après [...] A ces prix, il y a lieu d’ajouter les frais de port, soit : France : **2fr.** – Étranger (tarif plein) : **30 fr.** / Étranger (tarif réduit) : **15 fr.** / Feuilletter la collection de la *Vie Parisienne* c’est avoir, de l’époque, le reflet de la vie mondaine, artistique, et littéraire de Paris, c’est le plaisir le plus délicat que puissent goûter les mondains et lettrés. » (A Nos Lecteurs, *La Vie Parisienne*, nº39, 29 de setembro de 1928, p. 803).

Publicará um livro todas as semanas e formará todos os anos um volume de 500 páginas, ilustrado com aproximadamente mil desenhos. — O 1º número aparecerá em 1º de JANEIRO PRÓXIMO. Os exemplares serão publicados em dezembro e farão parte de qualquer assinatura a partir de 1º de janeiro.¹⁵⁵ (Marcelin, *La Vie Parisienne*, nº 01, 1863).

Além disso, definia o seu posicionamento e abordagem enquanto revista:

A partir de agora, podemos julgar o será esta nova revista. Uma divertida e verdadeira pintura dos costumes do dia; notas e esboços tirados da vida; de uma forma ousada, grande honestidade. / A par das notícias, às quais uma grande parte será reservada, haverá artigos e curiosos desenhos para colecionar. LA VIE PARISIENNE será, portanto, tanto um livro como um jornal. O formato e disposição do texto e desenhos foram emprestados das melhores revistas inglesas. (Marcelin, *La Vie Parisienne*, nº 01, 1863).¹⁵⁶

Marcelin deixa clara a sua intenção de pensar a revista enquanto um livro, um “objeto literário”. Assim, o seu formato em brochura colecionável, é pensado desde o início, acompanhando a revista ainda nos anos 1920. Por isso é possível encontrar a venda pela própria revista encadernações de anos anteriores, pois ela era feita para ser pensada em sua totalidade. A própria *La Vie Parisienne* fazia anúncios explicando como o material deveria ser encadernado.

A revista era voltada desde o início para o público burguês, da classe alta, mas também é consumida por um público mais amplo, de classe média e do *demi-monde* (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 38-39). *La Vie Parisienne* era mais cara que muitas revistas do mesmo período, era ela mesma um objeto de luxo, que é pensada para ser exibida enquanto tal (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 38-39).

Em abril de 1929 a revista anuncia que tem disponível alguns volumes completos de todas as edições anteriores: de 1863 a 1928 (*La Vie Parisienne*, nº14, 06 de abril de 1929, p. 294). Para favorecer ainda mais esta venda, o periódico cria no mesmo ano uma espécie de fichário, de “encadernação automática”, para que as edições pudessem ser agrupadas por ano em um único volume, ao preço de 20 francos para França e 25 para o exterior. No mesmo anúncio ela ainda oferta coleções completas de 1916-1929, sinal de que teria obtido algum

¹⁵⁵ « Publiera un numéro toutes les semaines et formera tous les ans un volume de 500 pages, illustré d'environ MILLE DESSINS. — Le 1^{er} numéro paraîtra le 1^{er} JANVIER PROCHAIN. Des numéros spécimens seront publiés en décembre et feront partie de tout abonnement partant du 1^{er} janvier. » (Marcelin, *La Vie Parisienne*, nº 01, 1863).

¹⁵⁶ « Dès à présent on peut juger ce que sera ce nouveau journal. Une peinture amusante et vraie des mœurs du jour ; des notes et des croquis pris sur le vif ; sous une forme hardie, une grande honnêteté. / A côté des actualités auxquelles une large part sera réservée, on y trouvera des articles et des dessins curieux à collectionner. LA VIE PARISIENNE sera donc autant un livre qu'un journal. Le format et la disposition du texte et des dessins ont été, dans ce but, empruntés aux meilleurs magazines anglais. » (Marcelin, *La Vie Parisienne*, nº 01, 1863).

sucesso nas vendas de suas coleções anteriores (*La Vie Parisienne*, nº40, nº esp. de Outono/ Salão do Automóvel, 05 de outubro de 1929, p. 832).

Com seus constantes anúncios de livros de sua própria edição e de “alguns” volumes da revista desde o século XIX, nota-se que mesmo sem especificar a sua tiragem¹⁵⁷, ela usualmente costumava fazer mais do que vendia, seja em relação às revistas ou aos seus livros. “Desencalhar” números anteriores era uma forma de conseguir mais dinheiro e mais espaço para o próprio magazine. Nesse sentido, Paul Seng aglutinou os anúncios, que muitas vezes eram separados, de publicações de livros e álbuns das edições de *La Vie Parisienne*:

EDITIONS DE "LA VIE PARISIENNE"

Volumes

<p>Les Vrilles de la Vigne, par Colette, 7,50</p> <p>Le Premier pas, par Abel Hermant, 7,50</p> <p>Le Second Tournant, par Abel Hermant, 7,50</p>	<p>L'Ecole des Ministres, par Pierre Vohrer, 7,50</p> <p>Nos amis et leurs amis, par R. Coquia, 7,50</p> <p>Les Caractères français, p. Théophraste, 7,50</p>
--	--

Etranger 2 fr. 50 en plus par volume

Edition de Luxe

Grains de poivre, par Franz Toussaint. Illustration en couleurs par Janine AGHION. Tirage limité à 450 ex. numérotés sur Vellin du Marais 100 fr. Etranger 5 fr. en plus par volume

Estampes

Gravures de 0 m. 30 sur 0 m. 40 de nos meilleurs dessinateurs : LÉONNEC, HÉMARO, KIRCHNER, VALLET, PREJELAN, GERBAULT, etc., La série de 8 gravures assorties 16 francs. Etranger 20 francs

Frise de G. LÉONNEC "Le Flirt à travers les âges", 8 estampes de neuf couleurs formant une bande de 4 m. 80 sur 0 m. 40 de haut. Franco 15 fr. Etr. 18 fr.

Nous sommes en outre, heureux d'informer nos lecteurs et abonnés que nous possédons encore quelques volumes complets des *Années de "La Vie Parisienne"* de 1900 à 1929. La list. en est envoyée sur simple demande adressée aux

EDITIONS DE "LA VIE PARISIENNE" 29, Rue Tronchet
PARIS (8^e)

Editions de "La Vie Parisienne", *La Vie Parisienne*, nº19, 11 de maio de 1929, p. 394.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 7 – Editions de "La Vie Parisienne"

Como veremos mais adiante, um desses livros era vendido pela revista desde 1908, dessa forma, não sabemos se ele continuava a ser reeditado ou se tratava-se de exemplares antigos que estavam em depósitos.

Além das mudanças inseridas a partir da realização de números especiais, outras poderiam ser encontradas em “todas” as edições. Entre as transformações que mais se destacam, inclusive por estampar a capa, está a forma redesenhada do título/logotipo da revista.

¹⁵⁷ É difícil saber a tiragem da revista, durante o século XIX há informações de 8 mil exemplares em seu início, em 1879 passa para 18 mil, em 1872, é possível ter uma noção melhor de sua tiragem graças a multa que levou por um artigo intitulado *Amor*, sua circulação era de 13mil e 500 exemplares (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 37-38).

De 1918-1928 o letreiro de *La Vie Parisienne* aparecia com as três palavras em destaque. A partir do nº 45 de 1928 (*La Vie Parisienne*, nº45, 10 de novembro de 1928) o artigo “La” agora fica em tamanho bem menor, entre a letra “V” de “Vie”. Do nº31 de 1931 em diante o logotipo modifica-se significativamente: ele passa a ser destacado da imagem, ganha novas letras e a forma visual de sua composição atenta-se para a estética *art déco*, ganhando o das cores, vermelha, azul e branca (fundo). Ao lado esquerdo aparece uma espécie de selo: um navio no mar, utilizando, assim como o logo, as cores da França. Como mostram as imagens a seguir:



Letreiro de *La Vie Parisienne* antes da mudança, nº24, 14 de junho de 1924, capa.



Letreiro de *La Vie Parisienne* após mudança, nº45, 10 de novembro de 1928, capa.



Letreiro de *La Vie Parisienne* após nova mudança, nº31, 1º de agosto de 1931, capa.

Fonte: <https://www.pinterest.it/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 8 – Logotipos de “*La Vie Parisienne*”

A forma como o letreiro de *La Vie Parisienne* era apresentado até a primeira semana de novembro de 1928, nº44, não assume um padrão fixo, ele pode ser encontrado em linha reta, pouco ou bastante curvo, muitas vezes com a ilustração da capa cobrindo parte de seu título, estrutura adotada, com poucas alterações a partir de 1913. Junto a esta alteração está a forma como as informações relativas ao ano, número, valor e data da edição aparecem: se antes ela era mais equilibrada, ocupando toda a parte superior – ano, número no lado esquerdo, valor ao

centro e data no lado direito –, agora as informações passam a se concentrar todas no topo do lado direito; voltando a ser mais equilibrada a partir do nº31 de 1931, como podem ser vistas na Figura 8. A relação sobre a “Redação, Administração e Publicidade: rua Tronchet¹⁵⁸, nº29, Paris” continua aparecendo na parte inferior da capa.

Mas antes mesmo desse período, as capas passaram por algumas transformações estruturais ao longo dos anos (Fig. 9). A capa original foi desenhada por Marcelin em 1862, com doze vinhetas diferentes sobre a vida das classes altas parisiense; com a morte de Marcelin, o seu nome passa a aparecer com a especificação: “fundada por Marcelin” e com o nome de seu novo diretor, Baudouin, mantendo-se inalterada até 1892. Em 1893 há uma modernização nas roupas, penteados e nas silhuetas das personagens, o desaparecimento da criança junto aos pais e a substituição de algumas atividades físicas e de lazer – em 1900 há uma renovação no figurino da banhista e de seu companheiro –, aspectos que vão ser renovados em 1905, a partir do nº18, de 06 de maio de 1905, quando tinha como gerente T. Roolf e diretor Armand Baudouin. O nº41, de 13 de outubro de 1906, foi o último número a aparecer no esquema de capa criado por Marcelin. A partir do nº42, de 20 de outubro de 1906, mesmo mantendo um cabeçalho com um pequeno desenho da capa de 1863, as informações com as mesmas letras situadas ao lado direito, cada uma tem uma imagem nova.

Em 19 de março de 1910, no nº12, aparece uma capa em formato especial, sem as informações encontradas nas capas até então, ela é uma forma de propaganda da revista *La Cote d’Azur*. No interior da revista há uma continuidade mais discreta do anúncio da revista na página 222: “revista ilustrada, mundana e esportiva de Monte-Carlo e Nice”¹⁵⁹. Na edição nº07, de 17 de fevereiro de 1912, a revista faz uma homenagem a capa desenhada por Marcelin, substituindo as vinhetas por cenas de festas de carnaval, forma parecida na capa de 1913, edição comemorativa de 50 anos da revista, ela mantém as referências aos desenhos antigos e a sua frente coloca personagens das histórias mais conhecidas da revista até então. Em 09 de março de 1912, nº10, há uma nova modificação, a capa de Marcelin aparece no canto superior esquerdo e o subtítulo ao centro, numa referência a capa antiga. A última capa a aparecer no sistema cabeçalho/ilustração é o nº37, de 13 de setembro de 1913. Com exceção da capa de nº41 que ainda coloca uma imagem, a partir da edição nº38, todas as capas perdem o cabeçalho, chegando à forma estrutural que duraria até 1928. Em 1950 o título da revista retorna a forma da escrita criada por Marcelin e anuncia que ela foi criada em 1863.

¹⁵⁸ O escritório da revista está situado na rua Tronchet desde 1911, antes disso, toda mudança de endereço se deu dentro do raio de 1km do escritório original (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 36).

¹⁵⁹ « revue illustre, mondaine et sportive de Monte-Carlo et Nice ».



La Vie Parisienne, n°01, 1863.



La Vie Parisienne, n°01, 1900.



La Vie Parisienne, n°18, 1905.



La Vie Parisienne, n°42, 20 de outubro de 1906.



La Vie Parisienne, n°12, 19 de março de 1910.



La Vie Parisienne, n°7, 17 de fevereiro de 1912.



Georges Léonnec, *La Vie Parisienne*, n°1, 04 de janeiro de 1913.



Georges Léonnec, n°41, 11 de outubro de 1913.

Disponíveis em: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
Figura 9 - Transformações Capas

Ainda no que concerne à questão visual da revista, temos mais algumas modificações. Também é a partir da edição nº 45 de 1928 (*La Vie Parisienne*, nº45, 10 de novembro de 1928) que as páginas, do miolo até a contracapa, com o nome *La Vie Parisienne* são apresentadas com uma nova letra, saindo do tipo mais tradicional, na cor preta, azul ou vermelha, para um com linhas mais próximas do *art déco* e *art nouveau* (Fig. 10), buscando um diálogo com a arte de seu período, ao mesmo tempo, em que se afirmava enquanto um diretor artístico diferente e novo em relação ao anterior. Os tipos são apresentados abaixo:

LA VIE PARISIENNE

La Vie Parisienne até, nº44, 03 de novembro de 1928.

LA VIE PARISIENNE

La Vie Parisienne a partir do nº45, 10 de novembro de 1928.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 10 - Tipografia *La Vie Parisienne*

Na contracapa¹⁶⁰ a estrutura permanece a mesma – título da revista ao lado esquerdo, no centro o título da imagem, ao lado direito o nome do artista, a imagem ocupando quase todo o espaço da página e abaixo dela a legenda, se houver. Fica a critério do ilustrador usar ou não alguma forma de moldura para o seu desenho. A partir do nº02, (*La Vie Parisienne*, 11 de janeiro de 1930, p.40), aparece um pequeno detalhe na contracapa, ao lado direito do nome do artista, algo que não será constante ao longo dos números seguintes.

Uma nova estrutura compositiva toma forma a partir do nº31, de 1º de agosto de 1931, p.720: a ilustração não ocupa mais quase toda a página, agora ela aparece utilizando metade da contracapa, promovendo uma nova configuração e relação entre o espaço em branco do papel, o texto e a imagem. Forma semelhante acontece no pôster central da revista: as ilustrações passam a dividir o espaço com fotografias de mesma estética galante, ou seja, as mulheres costumam aparecer em trajes diminutos, seminuas ou nuas, embora esta última sempre seja de forma menos escancarada (*La Vie Parisienne*, nº31, 01 de agosto de 1931, p. 710-711).

O nome da revista aparece em duas linhas, não há mais a informação de quem seria o autor da ilustração (a não ser pela própria assinatura no desenho), o seu título aparece na lateral

¹⁶⁰ Em algumas raras ocasiões há na contracapa a presença de anúncios variados ao invés de uma ilustração “simples”.

esquerda, e a legenda continua abaixo da imagem. Daí em diante, além da ilustração principal, há outra pequena (ou não) que enfeita a página e que diálogo com o tema em questão. Também aparece uma nova informação com um selo: “Tipografia de Montmartre”¹⁶¹.



La Vie Parisienne, nº 31, 1º de agosto de 1931, p.720 (detalhes contracapa).

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 11 - Novas formas na contracapa

A partir do nº40 (*La Vie Parisienne*, nº esp. de Outono e do Salão do Automóvel, 05 de outubro de 1929) a contracapa traz ainda uma nova observação: “Este número não pode ser exportado.”¹⁶². Já na edição nº48 (*La Vie Parisienne*, 30 de novembro de 1929) aparece um novo aviso: “Este número não pode ser vendido na França.”¹⁶³. Ambas as formas de comunicado estão presentes no ano de 1930, desaparecendo no ano de 1931. Essas informações apontam para uma nova forma de circulação e de consumo dessas revistas. A tabela a seguir apresenta as edições que não podem ser exportadas ou vendidas na França no ano de 1930:

Edições que não podem ser exportados	Edições que não podem ser vendidos na França
1, 5, 8, 10, 11, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 44, 45, 47 e 50 (edição especial).	2, 3, 4, 6, 7, 9, 12, 13, 16, 27, 33, 38, 40, 41, 46, 48, 49, 51, 52 e edição especial de páscoa.
Total	Total
31 edições	20 edições

Tabela 3 - Números de 1930 de *La Vie Parisienne* que não podem ser exportados ou vendidos na França.

Fonte: Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro

¹⁶¹ A revista foi impressa pela gráfica *G. de Malherbe & C^{ie}* até fevereiro de 1929 (*La Vie Parisienne*, nº08, 23 de fevereiro de 1929). Gustave de Malherbe (Charles Louis Gustave Bonnet de Malherbe, 1856-1934), editor e impressor francês, especialista em cromolitografia, fundou a “Imprimerie G. de Malherbe” em 1887, em 1914 foi nomeado como cavaleiro da Legião de Honra, pelo Ministério do Comércio (SAUVAGE, 2010). Desde o começo do século XX a Impressora Malherbe imprimia em cromotipografia (SAUVAGE, 2010). Sendo substituída a partir de março do mesmo ano pela *Imprimerie Logier Frères* (situada na praça Jean-Baptiste-Clément, nº4, Paris) (*La Vie Parisienne*, nº09, 02 de março de 1929). A tipografia muda de nome para *Imprimerie de Montmartre*, situada na mesma localidade, em (*La Vie Parisienne*, nº33, 16 de agosto de 1930).

¹⁶² « Ce numéro ne peut être exporté. ».

¹⁶³ « Ce numéro ne peut être vendu en France. ».

No entanto, a revista não apresenta nenhuma justificativa, seja textual ou imagética, para que as determinadas edições possam ou não ser vendidas na França ou exportadas. Como o período coincide, posterior em algumas semanas, com a quebra da Bolsa de Nova York –que gerou inúmeras transformações econômicas e sociais nos Estados Unidos e nos países que mantinham alguma relação econômica com ele, como é o caso do Brasil e da França – supomos que esta seja uma das razões possíveis para que as vendas pudessem ser feitas somente em “um” lugar, bem como as tarifas alfandegárias impostas após 1929 (LIPOVETSKY, 2005, p. 44).

A revista demorou a incorporar a fotografia em suas páginas, Clara Sadoun-Édouard (2011, p. 102) afirma que ela foi introduzida nos anos 1950, quando reduziu o formato, ainda que não tivesse abandonado as ilustrações, chamando fotógrafos como: Giancarlo Belli, Serge Jacques, André de Dienes. No entanto, a presença da fotografia se encontra desde o século XIX, em 1891 foram publicadas duas fotos junto a ilustração do pôster central (21 de novembro de 1891, p. 652); em 1904 as fotografias ilustravam diferentes seções, mas seu uso ainda escasso e em formato pequeno; a partir de agosto de 1931 (Fig. 12), a revista passa a utilizar sistematicamente a fotografia em preto e branco: ela é usada junto ao pôster central, criando um diálogo entre os dois tipos de imagens, desenho e fotografia, infelizmente, não temos outras fontes para saber como se dava essa criação, se a fotografia ditava o desenho ou vice-versa, mas também começa a aparecer isoladamente, a partir da edição de número especial de outono e do Salão de Automóvel, de 10 de outubro de 1931.

Na Figura 12, de Hérouard, vemos várias personagens conhecidas na história, a maioria francesa, com diferentes roupas para o banho, seja ele de mar, de rio, de tina, bacia e piscina. Como apontado, o banho era uma estratégia comum entre os artistas para poder pintar o corpo nu com mais liberdade. No canto inferior esquerdo da página há uma fotografia em que aparece a silhueta de uma mulher num arco que dá para o mar, dialogando diretamente com a imagem. A mulher possui os cabelos longos, contrastando com a moda do período que era de cabelos até a altura dos ombros, ao lado da imagem consta a sua origem: Vision Paramount, talvez ligada ao estúdio de cinema Paramount. Com a incorporação da fotografia, a imagem central fica bem menor que as encontradas anteriormente, com bastante espaço em branco na página.



Chéri Héroard, Le costume de bains à travers les âges (O traje de banho através do tempo), *La Vie Parisienne*, nº31, 01 de agosto de 1931, p. 710-711.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
 Figura 12 - *Le costume de bains à travers les âges*

1.2.3 Das linhas escritas, as que desenham: os principais colaboradores de *La Vie Parisienne*

Desde sua fundação as imagens sempre dividiram espaço de importância com os textos¹⁶⁴. Assim, nomes notórios da literatura francesa, como Colette, Henri Duvernois, Maurice Level, Pierre Veber, entre tantos outros eram um dos chamarizes de *La Vie Parisienne* com textos especialmente “picantes”, “maliciosos” – que vinham acompanhados por ilustrações do mesmo matiz – publicados em primeira mão pelas páginas do magazine.

A revista pode ser compreendida como uma construção de um “mosaico” formada por diferentes materiais e colaborações (LUCA, 2018, p. 265). Tania Regina de Luca (2018, p. 139) aponta para três tipos de colaborações: 1) ativos, estão cientes de sua contribuição, que pode ter sido encomendada pelo periódico ou solicitada pelo próprio escritor/artista; 2) passivos, indicação de obra por algum colega; e 3) involuntários, aqueles que não sabem da sua participação na revista. Em relação às imagens e aos textos, ao que tudo indica, principalmente

¹⁶⁴ Ao mesmo tempo, nas primeiras décadas de *La Vie Parisienne* as ilustrações eram em menor número se comparadas a quantidade de textos, no entanto, principalmente durante a guerra, encontramos várias fotografias sobre a temática.

aqueles que possuem uma presença constante na revista, trata-se de uma colaboração ativa, embora as outras duas formas não sejam descartadas por nós.

Para dimensionarmos melhor a participação dos artistas e principais escritores, elaboramos três tabelas com o material que teria maior destaque dentro da revista, estabelecendo a relação entre: quantidades totais de capas, contracapas, pôster central (página dupla), pôster 1 e 2, e folhetins principais, ilustradas por colaboradores da revista e seus escritores.

	Capa	Pôster 1	Pôster Central	Pôster 2	Contra-cap	Total	Quant. por Ano
Artistas/ TOTAIS	716	719	712	718	718	3583	c: capa / p: pôster 1 / p: pôster central / p: pôster 2 / cp: contracapa
Chéri Hérourd	206	126	107	44	47	530	1918: 12c, 12p, 10p, 2p, 6cp; 1919: 16c, 11p, 9p, 13p, 11cp; 1920: 14c, 6p, 6p, 2p, 3cp; 1921: 15c, 14p, 13p, 6p, 4cp; 1922: 16c, 9p, 10p, 2p, 2cp; 1923: 19c, 9p, 7p, 1p, 3cp; 1924: 17c, 12p, 12cp, 2cp; 1925: 16c; 12p, 2p; 1926: 16c, 7p, 12p, 4p, 7cp; 1927: 23c, 15p, 14p, 9p, 5cp; 1928: 14c, 6p, 6p, 1p, 2cp; 1929: 7c, 2p, 3p; 1930: 12c, 4p, 1p, 1p; 1931: 9c, 7p, 4p, 1p, 2cp;
Georges Léonnec	250	150	55	31	27	513	1918: 19c, 11p, 11p, 7p, 6cp; 1919: 14c, 11p, 8p, 5p, 2cp; 1920: 7c, 1p, 2p, 2p; 1921: 5c, 1p; 1922: 4c, 4p, 1p, 3p, 1cp; 1923: 7c, 4p, 2p, 3cp; 1924: 8c, 6p, 1p, 1p, 2cp; 1925: 19c, 13p, 8p, 2cp; 1926: 30c, 23p, 6p, 4cp; 1927: 24c, 20p, 6p, 1p, 2cp; 1928: 27c, 20p, 4p, 1p, 1cp; 1929: 32c, 9p, 6p, 3p; 1930: 27c, 17p, 3p, 4cp; 1931: 27c, 11p, 4p;
A. Vallée	34	84	73	73	72	336	1918: 2p, 2p, 5cp; 1919: 2c, 4p, 3p, 3p, 4cp; 1920: 4c, 7p, 5p, 4p, 5cp; 1921: 1c, 9p, 9p, 8p, 7cp; 1922: 2c, 7p, 5p, 3p, 9cp; 1923: 4c, 8p, 8p, 7p, 3cp; 1924: 5c, 10p, 8p, 9p, 7cp; 1925: 3c, 6p, 10p, 6p, 6cp; 1926: 2c, 7p, 9p, 10cp; 1927: 1c, 5p, 4p, 11p, 5cp; 1928: 2p, 4p, 2p, 3cp; 1929: 4c, 8p, 7p, 5p, 2cp; 1930: 6c, 4p, 1p, 1p, 3cp; 1931: 5p, 6p, 3cp;
Vald'Es	14	44	66	71	94	289	1918: 1p, 6p, 3cp; 1919: 1p, 1cp; 1920: 1c, 7p, 2p, 5cp; 1921: 1p, 4p, 11p, 8cp; 1922: 3c, 7p, 1p, 8p, 4cp; 1923: 3c, 9p, 5p, 6p, 7cp; 1924: 1c, 5p, 10p, 6p, 8cp; 1925: 1c, 5p, 8p, 12p, 10cp; 1926: 2c, 7p, 7p, 12cp; 1927: 2c, 2p, 8p, 2p, 12cp; 1928: 1c, 3p, 10p, 6p, 10cp; 1929: 1p, 11p, 2p, 5cp; 1930: 5p, 2p, 7cp; 1931: 2cp;
Maurice Millière	56	48	38	43	41	226	1918: 4c, 4p, 1p, 4p; 1919: 3c, 5p, 4p, 2p, 3cp; 1920: 1c, 2p, 3p, 2p; 1921: 7c,

							7p•, 5p, 4cp; 1922: 6c, 1p•, 2p, 3p♦; 1923: 8c, 4p•, 1p, 2p♦, 1cp; 1924: 4c, 2p, 4p♦, 1cp; 1925: 3c, 4p•, 5p, 6p♦, 7cp; 1926: 2c, 4p•, 1p, 5p♦, 6cp; 1927: 2c, 5p•, 2p♦, 3cp; 1928: 7c, 3p•, 1p, 6p♦, 5cp; 1929: 5c, 2p•, 4p, 2p♦, 7cp; 1930: 1c, 1p•, 5p, 4p♦; 1931: 3c, 2p•, 4p, 1p♦, 4cp;
Georges Pavis	17	33	18	64	73	205	1918: 5p, 3p•, 3p♦, 3cp; 1919: 3p•, 10p♦, 12cp; 1920: 1c, 1p•, 10p♦, 8cp; 1921: 7c, 3p•, 2p, 5p♦, 5cp; 1922: 2c, 6p•, 3p, 8p♦, 6cp; 1923: 2c, 3p•, 2p♦, 7cp; 1924: 2c, 4p•, 3p♦, 4cp; 1925: 4p♦, 2cp; 1926: 2p•, 1p♦; 1928: 2p•, 5p♦, 1cp; 1929: 3p•, 1p, 3p♦, 9cp; 1930: 2c, 2p•, 5p, 5p♦, 10cp; 1931: 1c, 1p•, 2p, 5p♦, 6cp;
Henry Fournier	7	46	39	64	37	193	1921: 1p•; 1922: 1cp; 1924: 3p♦, 2cp; 1925: 1 p•, 4p♦, 9cp; 1926: 4p•, 9p♦, 3cp; 1927: 1p•, 2p, 7p♦, 7cp; 1928: 7p•, 5p, 9p♦, 8cp; 1929: 1c, 8p•, 8p, 15p♦, 1cp; 1930: 13p•, 12p, 16p♦, 3cp; 1931: 6c, 11p•, 12p, 1p♦, 3cp;
Pierre Lissac		7	80	43	24	154	1919: 1p•, 6p; 1920: 2c, 1p•, 4p, 5p♦, 1cp; 1921: 1p•, 8p, 11p♦, 1cp; 1922: 1p•, 8p, 3p♦, 3cp; 1923: 2p•, 6p, 4p♦, 2cp; 1924: 2p, 3p♦, 1cp; 1925: 3p, 2p♦, 2cp; 1926: 6p, 1p♦, 1cp; 1927: 10p, 2p♦, 1cp; 1928: 1p•, 9p, 2p♦, 1cp; 1929: 6p, 7p♦, 5cp; 1930: 6p, 2p♦, 2cp; 1931: 6p, 4cp, 1p♦;
Joseph Kuhn-Régnier		7		65	75	147	1918: 1p♦, 3cp; 1919: 1p•, 1p♦, 2cp; 1920: 1p•, 3cp; 1921: 2p♦, 3cp; 1922: 2p♦, 5cp; 1923: 4p♦, 8cp; 1924: 1p•, 8cp; 1925: 1p•, 5p♦, 5cp; 1926: 7p♦, 5cp; 1927: 13p♦, 7cp; 1928: 1p•, 9p♦, 11cp; 1929: 1p•, 4p♦, 10cp; 1930: 1p•, 4p♦, 4cp; 1931: 9p♦, 1cp;
F. Fabiano	5	18	23	37	39	122	1919: 1p•, 1p, 1cp; 1920: 2c, 1p•, 6p, 10p♦, 2cp; 1921: 1p, 6cp; 1922: 1p, 1p♦; 1923: 1p•, 2p, 2p♦, 2cp; 1924: 3p•, 4p, 5p♦, 8cp; 1925: 1p•, 1p, 2p♦, 1cp; 1926: 1p•, 3p♦, 2cp; 1927: 2p•, 2p♦, 6cp; 1928: 1c, 2p•, 6p♦; 1929: 2p•, 3p, 1p♦; 1930: 2c, 2p•, 1p, 3p♦; 1931: 2c, 2p•, 3p, 2p♦;
R. Préjélan	15	27	51	7	11	111	1918: 1c, 1p•, 6p; 1919: 8p, 6p•, 2p♦, 2cp; 1920: 2c, 7p•, 13p, 1p♦, 3cp; 1921: 2c, 7p, 2cp; 1922: 4c, 6p•, 6p, 1p♦, 1cp; 1923: 3c, 8p, 1p♦, 2cp; 1924: 2c, 1p, 2p♦; 1926: 4p•; 1927: 1c, 3p•, 1p, 1p♦; 1928: 1p; 1930: 1cp
René Vincent	53	16	14	5	12	100	1918: 10c, 4p•, 10p, 2p♦, 4cp; 1919: 8c, 2p•, 3p, 1p♦, 3cp; 1920: 8c, 1p•; 1921: 6c, 5p•; 1922: 10c, 1p; 1923: 2c, 1p•, 1p♦; 1924: 5c, 2p•; 1925: 3c, 1cp; 1928: 1c, 1p•, 1p♦, 1cp; 1930: 3cp
Léo Fontan	30	18	5	15	15	83	1918: 3c, 3p•, 1p, 3p♦, 5cp; 1919: 4c, 1p•; 1920: 4c, 1cp; 1921: 7c, 3p•, 1p♦; 1922: 3c, 1p•, 2p, 1p♦, 1cp; 1923: 2c, 1p•, 6p♦, 5cp; 1924: 3c, 1cp; 1925: 1p♦; 1928: 1p•;

							1929: 2c, 4p•, 1p, 2p♦, 1cp; 1930: 2c, 3p•; 1931: 1p•, 1p, 1p♦, 1cp
Louis Vallet	2	18	28	18	15	81	1919: 2c, 1p•, 1p, 2p♦, 2cp; 1920: 5p•, 1p; 1921: 1cp; 1922: 4p•, 2p, 3p♦, 6cp; 1923: 3p•, 3p, 3p♦; 1924: 1p•, 2p, 3p♦, 1cp; 1925: 2p•, 4p, 3p♦, 3cp; 1926: 4p, 2p♦; 1927: 3p, p♦, 1cp; 1928: 6p, 1cp; 1929: 1p; 1930: 1p•, 1p; 1931: 1p•;
Henri Avelot	1	2	64	5	3	75	1920: 1p•, 5p, 1cp; 1921: 1p•, 6p, 1p♦; 1922: 9p, 2p♦, 2cp; 1923: 7p, 1p♦; 1924: 1c, 10p; 1925: 10p; 1926: 7p; 1927: 5p; 1928: 5p, 1p♦;
George Barbier	4	22	9	17	14	63	1918: 2c, 5p•, 4p, 6p♦, 5cp; 1919: 4p•, 5p, 3p♦, 2cp; 1920: 2cp; 1921: 1cp; 1922: 5p•, 3p♦; 1923: 1c, 4p•, 2p♦, 3cp; 1924: 1c, 1p•, 3p♦, 1cp; 1925: 3p•;
Zyg Brunner	5	8	4	11	9	37	1918: 1c, 1p•, 1p, 4p♦, 1cp; 1919: 1c, 2p; 1920: 1c, 1p•, 1cp; 1921: 1c, 1p, 1p♦; 1922: 1c, 1cp; 1923: 1p•, 1cp; 1924: 2p♦, 1cp; 1925: 1p•, 1cp; 1926: 3p♦; 1928: 1p•, 1cp; 1929: 3p•, 1p♦, 1cp; 1931: 1cp;
Jean-Jacques Leclerc	2	3	1	12	19	37	1919: 1p•, 3p♦, 2cp; 1920: 2c, 1p•, 4p♦, 4cp; 1921: 1p•, 2cp; 1922: 1p♦, 1cp; 1924: 1cp; 1926: 2p♦, 2cp; 1927: 1p♦, 2cp; 1928: 1p♦, 3cp; 1929: 1cp; 1930: 1cp;
Lorenzi	4	13	9	3	2	31	1928: 1p; 1929: 7p•, 1p, 1p♦; 1930: 2p•, 4p, 1p♦; 1931: 4c, 4p•, 3p, 1p♦, 2cp;
Jacques (Souriau)		3		11	9	23	1920: 2p•, 1p♦, 4cp; 1921: 3p♦, 3cp; 1922: 3p♦, 2cp; 1923: 1p•, 3p♦; 1924: 1p♦;
Henry Gerbault		5	2	10	3	20	1918: 3p•, 2p, 2p♦, 1 cp; 1919: 2p♦; 1920: 1p•; 1921: 1p•, 1p♦, 1cp; 1922: 4p♦, 1cp; 1924: 1p♦;
Zaliouk		5		9	5	19	1921: 3p•, 2p♦; 1922: 1p♦; 1923: 4p♦; 1924: 2p•; 1925: 1 p♦; 1926: 1p♦;
Fotografias (extras)			8	10		18	1931: 8p, 10p♦;
Naurac			3	5	9	17	1929: 2p♦, 3cp; 1930: 1p, 3p♦, 3cp; 1931: 2p, 3cp;
P. (?) de Bélair				4	10	14	1930: 1p♦, 1cp; 1931: 3p♦, 9cp;
Não identificados	4		1	2	4	11	1920: 1c; 1921: 2c; 1924: 1cp; 1929: 1c; 1930: 1p♦; 1931: 1p, 1p♦;
Propaganda					8	8	1927: 1cp; 1928: 1cp; 1929: 4cp; 1930: 1cp; 1931: 1cp, 3cp;
Joseph Hémard				4	3	7	1923: 2cp; 1924: 1p♦, 1cp; 1928: 1p♦; 1929: 2p♦;
R. Nouail		3		1	3	7	1931: 31p•, 1p♦, 3cp;
Jacques Nam			1	1	4	6	1918: 1p♦, 3cp; 1919: 1p; 1920: 1cp;

Pierre Brissaud	5	1				6	1924: 1c; 1925: 4c; 1928: 1p•;
Marcel Arnac		1	1	3	1	6	1929: 1p♦; 1930: 1p•, 1p, 1p♦, 1cp; 1931: 1p♦;
R. de Nézière		1		5		6	1918: 1p♦; 1919: 1p♦; 1924: 1p•, 1p♦; 1925: 1p♦; 1926: 1p♦
A. E. Marty		1		2	2	5	1918: 1p♦, 2cp; 1919: 1p♦;
Jean Tam		1		2	2	5	1918: 1p•, 1p♦, 2cp; 1919: 1p♦;
Jacques Touchet			2		2	4	1923: 2p, 1cp; 1924: 1cp;
Val		1	2		1	4	1930: 2p, 1cp; 1931: 1p•;
Miarko				2	2	4	1918: 2p♦, 1cp; 1919: 1cp
C. Martin			1	2	1	4	1918: 1p♦; 1919: 1p♦, 1cp; 1922: 1p;
L. Cartault				3	1	4	1931: 3p♦, 1cp;
Guydo					3	3	1920: 1cp; 1921: 1cp; 1922: 1cp;
J. -J. Rousseau			1	1	1	3	1930: 1p, 1p♦, 1cp;
D'Es		1	1		1	3	1931: 1p•, 1p, 1cp;
Suzanne Meunier				2	1	3	1918: 1p♦; 1920: 1p♦; 1921: 1cp;
Brunelleschi	1				1	2	1919: 1c, 1cp;
M. Cherubini					2	2	1920: 1cp; 1922: 1cp;
Leroy					2	2	1921: 2cp;
Mendousse					2	2	1922: 1cp;
Salão dos humoristas			2			2	1930: 1p; 1931: 1p
André Névil				1	1	2	1918: 1cp;
Markous				1	1	2	1919: 1p♦, 1cp;
Geo Raynaud (?)				1	1	2	1930: 1p♦, 1cp;
Dufau		1		1		2	1928: 1p•; 1929: 1p♦;
René Max				2		2	1920: 1p♦; 1923: 1p♦;
Jacques Loisy			1			1	1918: 1p;
Bouby-Passy					1	1	1919: 1cp;
Jean Abel Faivre						1	1924: 1c;
Louis Morin					1	1	1928: 1p;
Georges Villa						1	1930: 1p;
Hervé Baille					1	1	1930: 1cp;
de Rosa					1	1	1931: 1cp;

Zajac		1				1	1922: 1p•;
Hardy		1				1	1929: 1p•;
R. Pollock		1				1	1929: 1p•;
Pierre delarue Nouvelière		1				1	1931: 1p•;
Y (?) Garry		1				1	1931: 1p•;
Robert Monnoury				1		1	1920: 1p♦;
Georges Hautot				1		1	1923: 1p♦;
Don				1		1	1928: 1p♦;
Garetto				1		1	1930: 1p♦;
R. Carripey				1		1	1931: 1p♦;

Tabela 4 - Relação Artista, Capa, Pôster, Contracapa de *La Vie Parisienne*¹⁶⁵

Fonte: Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro

Como vemos na Tabela 4, Paul Herman (1990) tinha razão em destacar Léonnec e Hérouard enquanto uns dos artistas mais significativos da revista, se pensarmos em termos de quantidade de produção. No entanto, ao que os números indicam, o autor parece ter dado uma ênfase ao trabalho de René Vincent maior do que a sua atuação - não desmerecendo seu trabalho artístico, que é muito interessante, sendo um dos artistas que mais dialoga com o *art déco* em suas linhas e não só como objetos de decoração dos cenários.

Ainda por meio dela, podemos constatar em *La Vie Parisienne* o predomínio masculino na produção de imagens sobre mulheres, com a única exceção de uma contracapa realizada por Suzanne Meunier¹⁶⁶. Cada artista ganha mais espaço em determinado segmento:

¹⁶⁵ A disposição dos nomes, nesta tabela, assim como as demais, segue nessa ordem: aspecto quantitativo e, no segundo momento, a ordem de aparição cronológica da revista. A partir do nº31, 1º de agosto de 1931, há a incorporação de um e, às vezes, dois pôsteres (a edição nº 35 não tem imagens extras). Para a contagem, assim como em números especiais que há mais pôsteres, selecionamos o primeiro e último pôster a contar a partir da capa e contracapa.

¹⁶⁶ Essa relação dos produtores serem em sua grande maioria homens, também está presente nas imagens veiculadas: das ilustrações assinadas encontramos apenas três de uma mesma artista, Suzanne Meunier: Suzanne Meunier, *A une belle inconstante* (Uma bela inconstante), nº12, 23 de março de 1918; *Sur la plage déserte... enfin. Seule !* (Na praia deserta, enfim só), *La Vie Parisienne*, nº39, 26 de setembro de 1920, p. 716; *Les Bibelots d'une garçonnière* (Os biblôs de uma garçonnière), *La Vie Parisienne*, nº43, 22 de outubro de 1921, p. 916. Suzanne Meunier (5/07/1888, Suresnes – 05/05/1979, Paris), assim como Gerda Wegener, foi uma das poucas mulheres a trabalhar no período com a temática pornoerótica. Atuou como ilustradora em outras publicações, como: *Pages Folles*, *Le Sourire*, *Éros*, *Fantasio* e *The Strand Magazine* (AULIAC, 2013). Alguns de seus trabalhos para postais podem ser vistos nas propagandas de gravuras galantes (Fig. 18). Provavelmente a artista ficou conhecida para além da França, por causa de seus cartões postais e também por suas estampas (em outros formatos) de jovens mulheres, ganhando maior circulação no período da Grande Guerra, alguns deles em edições bilíngues (AULIAC, 2013, p. 23). Ela também foi madrinha de guerra e acabou se casando com seu “afilhado” (AULIAC, 2013, p. 23). A artista Gerda Wegener (15 de março de 1889 – 28 de julho de 1940) teve ampla participação como colaboradora em período anterior, embora possamos encontrar seu trabalho em algumas publicidades presentes na revista, como

Georges Léonnec, Chéri Hérrouard, Maurice Millière¹⁶⁷ e René Vincent nas ilustrações das capas; os dois primeiros também no pôster central¹⁶⁸, assim como, Armand Vallée¹⁶⁹, Vald'Es e Pierre Lissac. Nas contracapas destacam-se: Armand Vallé, Vald'Es¹⁷⁰, Maurice Millière e G. Pavis¹⁷¹. Ao longo dos anos alguns artistas vão perdendo espaço, embora continuem colaborando, como é o caso de René Vincent, enquanto outros ganham destaque, como Henry Fournier. Alguns deles são esporádicos ou ganham mais evidência em determinado período, outros ainda só aparecem uma vez nessas seções, como: Jean Abel Faivre, Jacques Loisy, Suzanne Meunier, Hervé Baille entre outros.

Vários desses artistas frequentaram a École des Beaux-Arts de Paris, ou de outras cidades, como de Tours e de Viena como: Maurice Millière, Henry Gerbault¹⁷², Lé Fontan¹⁷³, Raphael Kirchner, Fabien Fabiano¹⁷⁴, Georges Pavis, René Vincent (AULIAC, 2003, p. 22). Infelizmente, quase não há material referente a eles.

no nº26, 26 de junho de 1920, p. 422. Também trabalhou como ilustradora para as revistas: *Vogue*, *La Baionnette*, *Je Sais Tout*, *Fantasio*, *Rire*, entre outras. Em suas obras é comum encontrar cenas de relações lésbicas. De acordo com Clara Sadoun-Édouard (2011, p. 101), ela também ficou famosa por “ter se caso com a primeira transexual submetida a cirurgia”

¹⁶⁷ Maurice Millière (1871, Havre – 1946, Yaport), também era litógrafo e escultor. Seu trabalho pintando temáticas coloniais, algumas produzidas na sua estadia nas Índias Ocidentais, fez com que fosse nomeado Cavaleiro da Legião de Honra com o título colonial: “Várias destas obras foram exibidas nos salões da Sociedade Nacional de Artistas Franceses e da Sociedade Colonial de Artistas Franceses.” (« Plusieurs de ces œuvres ont été exposées aux salons de la Société Nationale des Artistes français et de la Société Coloniale des Artistes français. ») (Nouveaux promus / Colonies, *Les Annales coloniales*, nº128, 14 de outubro de 1930, primeira página).

¹⁶⁸ A página central enquanto pôster é uma tradição francesa, sendo apresentada nesse formato em periódicos ao menos desde 1851 (LUCA, 2018, p. 100-101). Clara Sadoun-Édouard (2011, p. 110), baseada no livro *The Saturday Book*, afirma que “[...] Marcelin foi o inventor da página central dupla [...]” (« [...] Marcelin serait l'inventeur de la double page centrale [...] ») (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 100)), o que teria contribuído para o sucesso da revista e para que as revistas posteriores utilizassem o mesmo mecanismo para a divulgação das imagens fotográficas de mulheres nuas.

¹⁶⁹ Armand Vallée (1884 – 1960).

¹⁷⁰ Pelas proximidades de estilo e de nome, supomos que os nomes Val e D'es sejam abreviaturas adotadas por Vald'Es, no entanto, até o momento, não podemos afirmar com cem por cento de certeza.

¹⁷¹ Georges Alfred Pavis (11/05/1886, Paris – 09/07/1977, Versalhes).

¹⁷² Henry Gerbault (Jean Louis Armand Henri Gerbault, 24/06/1863 – 19/10/1930).

¹⁷³ Léo Fontan (Léon Victor Fontan, 23/09/1884 – 26/06/1965), pintor, retratista, decorador, ilustrador; casado com Nane (Anne Henriette Auer), que trabalhava como modelo viva na escola de belas artes, mas que na certidão de casamento aparecia como “sem profissão”, pois a profissão de modelo não seria bem vista, o próprio apelido teria surgido de um conto publicado em *La Vie Parisienne: Mon amie Nane* (AULIAC, 2003). “Na série de retratos de mulheres publicada por La Vie Parisienne em 1922, e em particular os pensamentos ou violetas, o rosto que Léo pinta é o de Nane.” (« Dans la série des portraits de femmes publiés par la Vie Parisienne en 1922 et notamment les pensées ou les violettes, le visage que peint Léo est celui de Nane. ») (AULIAC, 2003, p. 52). Através de seus estudos conseguiu entrar na Escola Nacional de Belas Artes, ganhando bolsa da prefeitura de sua cidade para se manter em Paris. Foi um aluno muito dedicado, sendo bastante elogiado por seus professores, conseguindo ser um aluno definitivo pelas suas boas notas, ganhando alguns prêmios ao longo de sua trajetória acadêmica (AULIAC, 2003). Foi membro da Sociedade de Artistas Franceses de 1911 a 1946 (criado em 1881 por Jules Ferry e como associação lei 1901). Participou da Exposição de Artes Decorativas de 1925; fez cenários para *Folies-Bergère*, e também foi cavaleiro na Legião de Honra (AULIAC, 2003).

¹⁷⁴ Fabien Fabiano (Jules Coup de Fréjac, 1882-1962), foi casado com a pianista Nadine Khouzan; foi aluno de Alphonse Mucha.

Assim como faziam anúncios e propagandas de seus escritores e escritoras, também faziam de seus artistas. Em alguns momentos, como no Salão de Humor realizado ao longo dos anos, ou em outras exposições individuais ou coletivas, *La Vie Parisienne* faz questão de enfatizar as suas presenças em si, criando um movimento de valorização dos três sujeitos: o salão, o magazine e o artista. O convite para o Salão dos Humoristas permece praticamente o mesmo: “Se você adora o talento, o gosto e o espírito francês, é lá [no Salão dos Humoristas] que você poderá os apreciar e passar uma hora deliciosa em companhia dos colaboradores de *La Vie Parisienne*.” (Salão dos Humoristas, *La Vie Parisienne*, nº10, 07 de março de 1925, p. 211)¹⁷⁵. Encontramos em algumas edições, imagens selecionadas de obras que participaram do Salão, além de mostrar artistas diferentes, sempre faziam questão de trazer os trabalhos de seus colaboradores como na edição nº 23, de 06 de junho de 1931, p. 523-533. Ressaltamos aqui que a seleção sempre trazia imagens do mesmo teor da revista, com a figura feminina como personagem central.

Abaixo temos um exemplo mais direcionado, a exposição coletiva de dois artistas de *La Vie Parisienne*: Louis Vallet¹⁷⁶ e Maurice Millière:

Dois artistas, conhecidos e amados dos leitores de *La Vie Parisienne*, Louis Vallet e Maurice Millière, expõem, de 20 de novembro a 10 de dezembro, na rua de Provence, nº32, uma escolha extremamente variada de suas obras recentes. Estamos certos de que esta exposição causará a todos aqueles que a visitarem, o prazer o mais vivo e mais delicado. / Sabemos a graça amorosa e maliciosa que Louis Vallet dá as suas silhuetas parisienses; conhecemos a sua ciência das elegâncias equestres; mas até agora são poucos os iniciados que tiveram a oportunidade de apreciar seu fino talento de paisagista. / Quanto a ele, o nosso colaborador Maurice Millière, não é necessário dizer o charme voluptuosos das pontas secas e das aquarelas onde despe tão bem nossos simpáticos contemporâneos. / A exposição organizada em comum por esses dois artistas terá um sucesso bem merecido, ao que temos prazer de aplaudir antecipadamente. ([Abel Hermant], *Choses et Autres*, *La Vie Parisienne*, nº48, 26 de novembro de 1921, p. 1017)¹⁷⁷.

¹⁷⁵ « Si vous aimez le talent, le goût et l'esprit français, c'est là seulement que vous pourrez les apprécier et passer une heure délicieuse en compagnie des collaborateurs de la *Vie Parisienne*. » (Salon des Humoristes, *La Vie Parisienne*, nº10, 07 de março de 1925, p. 211).

¹⁷⁶ Louis Vallet (26/02/1856, Paris – 1940), participa da revista ao menos desde 1891, assim como Gerbault.

¹⁷⁷ « Deux artistes, connus et aimés des lecteurs de *La Vie Parisienne*, Louis Vallet et Maurice Millière, exposent, du 20 novembre au 10 décembre, 32, rue de Provence, un choix extrêmement varié de leurs œuvres récentes. Cette exposition causera, nous en sommes sûrs, à tous ceux qui la visiteront, le plaisir le plus vit et le plus délicat. / On sait quelle grâce amoureuse et malicieuse Louis Vallet donne à ses silhouettes de Parisiennes ; on connaît sa science des élégances équestres ; mais il n'est, jusqu'à présent, que peu d'initiés qui aient eu l'occasion d'apprécier son fin talent de paysagiste. / Quant il notre collaborateur Maurice Millière, il est à peine besoin de dire le charme voluptueux des pointes sèches et des aquarelles où il déshabille si joliment nos aimables contemporaines. / L'exposition organisée en commun par ces deux artistes remporte un succès bien mérité, auquel nous sommes heureux d'applaudir d'avance. » ([Abel Hermant], *Choses et Autres*, *La Vie Parisienne*, nº48, 26 de novembro de 1921, p. 1017).

No comentário sobre a exposição, as características das obras de cada artista são ressaltadas e nelas os termos “maliciosa”, “voluptuosa” aparecem para descrever os desenhos que faziam das parisienses, salientando mais uma vez o tom da própria revista. Aqui são apresentadas algumas “novidades” como forma de chamar a atenção do público que a visitaria. Ambas as qualidades, aquelas já conhecidas ou não pelos leitores do magazine, serviam como uma forma de valorização dos artistas e, assim, de si e também do Salão, que lhe conferia ainda mais prestígio, adotando praticamente a mesma estratégia que as usadas para as obras textuais.

A seguir temos uma propaganda sobre a exposição de F. Fabiano (Fig. 13), nela a revista chama a atenção para sua prorrogação e para as pinturas e paisagens do artista. Ao falar de certas características de suas obras utiliza a expressão “insuspeita” para descrevê-las, afastando-as, dessa maneira, das ilustrações feitas por ele para a revista. Ao contrário da textual, a imagem escolhida pelo magazine para ilustrar seu anúncio é a de uma jovem banhista, dialogando diretamente com o tipo de imagem veiculada em *La Vie Parisienne*.

QUELQUES PEINTURES DE FABIANO



À ce moment où les lecteurs de la Vie Parisienne lisent ces lignes, l'exposition que notre ami et collaborateur Fabiano a ouverte le 1^{er} juin, 39, rue Boissy-d'Anglas, ne sera pas encore fermée. Qu'ils se hâtent — s'ils ne l'ont déjà fait — d'aller admirer les dessins si spirituellement parisiens de ce charmant artiste, mais aussi et surtout les peintures, les paysages où F. Fabiano

révèle un talent robuste, solide et nuancé, insuspect au grand public.

Quelques peintures de Fabiano (*Algumas pinturas de Fabiano*), *La Vie Parisienne*, nº25, 19 de junho de 1920, p. 413.

ALGUMAS PINTURAS DE FABIANO / *No momento em que os leitores de la Vie Parisienne leem essas linhas, a exposição que nosso amigo e colaborador Fabiano abriu em 1º de junho, rua Boissy-d'Anglas, nº39, não será mais fechada. Que se apressem – se já não o fizeram – de ir admirar os desenhos tão espiritualmente parisienses deste encantador artista, mas também e sobretudo as pinturas, as paisagens onde F. Fabiano revela um talento robusto, sólido e matizado, insuspeito do grande público.*

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 13 – *Quelques peintures de Fabiano*

Artistas	Ilustrações Folhetins	Quant. por Ano
Zyg. Brunner	88	1918: 1; 1919: 1; 1920: 1; 1921: 1; 1922: 2; 1923: 3; 1924: 1; 1925: 3; 1926: 2; 1927: 2; 1928: 10; 1929: 21; 1930: 25; 1931: 16;
Henry Fournier	76	1925: 1; 1928: 5; 1929: 24; 1930: 25; 1931: 21;
Vald'Es	24	1918: 2; 1920: 1; 1921: 3; 1922: 2; 1923: 2; 1924: 1; 1925: 3; 1926: 2; 1927: 1; 1928: 4; 1929: 3; 1930: 1;
Georges Léonnec	6	1917:1; 1918: 1; 1919: 1; 1924: 1; 1925: 1; 1926: 1;
G. Pavis	4	1918: 1; 1921: 2; 1927: 1;
Chéri Hérouard	4	1919: 1; 1921: 1; 1922: 1; 1924: 1;
?	4	1923: 2; 1928: 1; 1931: 1
Lorenzi	4	1929: 1; 1930: 1; 1931: 2;
René Vincent	2	1918: 1; 1924: 1;
A. Chazelle	2	1928: 2;
R. Préjelan	1	1920: 1;
F. Fabiano	1	1920: 1;
A. Vallée	1	1920: 1;
Henri Avelot	1	1926: 1;
Louis Vallet	1	1926: 1;
Joseph Hémard	1	1927: 1;
R Noauil	1	1931: 1;
Total	221	

Tabela 5 - Ilustradores Folhetim de *La Vie Parisienne*
 Fonte: Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro

O periódico costumava contar com pelo menos três espaços separados para literaturas diferentes. A primeira parte era a mais valorizada, pois, as histórias que eram publicadas nesse espaço costumavam ganhar publicidade, “chamadas”, em números anteriores. Além disso, tinham três páginas seguidas e que contavam com ilustrações de médio formato a cada nova edição, abrindo os capítulos ou partes das novelas publicadas, e também com desenhos ao longo de todas as páginas (com algumas exceções). Com base nos textos dessa primeira parte, fizemos uma tabela com o levantamento dos autores e autoras e a quantidade de textos que produziram:

Autoria	Produção total de textos principais
Robert Dieudonné	46
André Birabeau	34
Étienne Rey	19
Henri Duvernois	17
Martial Perrier	12
Léon Lafage	11
Louis de Robert	9
Hervé de Peslouan	6
Georges-Armand Masson; Maurice Level	5 cada
George Dolley; Pierre Veber	4 cada
Albert-Emile Sorel; Georges Barbarin; Maurice Prax	3 cada
Abel Hermant; Bernard Copel; Edmond Jaloux; Gabriel Soulagès; Gérard Bauer; Hervé Lauwick; Marcel Astruc; Pierre Wolff; René Bizet	2 cada
André Warnod; Avesnes; Clément Vautel; Colette; Fernand Nozière; Franc -Nohain; Georges Maurevert; G. de Pawlowski; Hélène Picard ; James de Coquet; Jeanne Leuba; Jean Sarment; Jérôme et Jean Tharaud; La Bouquetière; L'Ermite du Faubourg Saint-Germain; Marcel Boulenger; Marcel Deroissic e Jean Bert; Marguerite Comert; Mélicerte; MM. Maurice Donnay e Henri Duvernois; René Fauchois ; (não identificado)	1 cada
Total	223

Tabela 6 - Autoria Textos Principais *La Vie Parisienne*¹⁷⁸

Fonte: Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro

Destacamos na Tabela 6 os autores que mais produziram os folhetins, são eles: Robert Dieudonné (46), André Birabeau (34), Étienne Rey (19), Henri Duvernois (17, 18 se contarmos uma obra em dupla), Martial Perrier (12) e Léon Lafage (11). Assim como na produção de imagens, aqui também há vários nomes que só apareceram uma vez nesta seção, entre eles três mulheres: Colette, Hélène Picard¹⁷⁹, Jeanne Leuba¹⁸⁰, a quarta mulher publicada é Marguerite Comert¹⁸¹, com três participações. Com exceção de Colette, as demais escritoras contribuíram após a entrada de Fournier como diretor artístico da revista.

¹⁷⁸ A tabela com os nomes dos autores, ilustradores, títulos e número das edições em que aparecem, pode ser vista no Anexo I.

¹⁷⁹ Hélène Picard (1873-1945), contribui apenas com *L'évasion*, nº52, 1928. Foi amiga e manteve um relacionamento com Colette.

¹⁸⁰ Jeanne Leuba (1882-1979), colabora apenas uma vez, com o texto *La tentation de coque*, da edição nº19 de 1931. Ela foi casada com um arqueólogo, vindo a exercer essa profissão e a escrever a partir do ponto de vista colonial.

¹⁸¹ Marguerite Comert (1873-1964) escreve para a revista em apenas três edições, durante o ano 1931, duas ilustradas por Henry Fournier e uma por Zyg Brunner, com os textos: *Simone* (nº02); *Le main passe* (nº08) e *Rien qu'une fois* (nº21).

La Vie Parisienne foi um dos primeiros espaços na imprensa aberto à contribuição de mulheres, revista que esteve mais aberta a elas nos seus primeiros anos, coincidindo com o período dirigido por Marcelin. Sadoun-Édouard (2011, p. 201) lança duas hipóteses para isso: de que seria da vontade do fundador ou de que com o tempo as mulheres passaram a ter espaços que condiziam mais com seus anseios literários. No entanto, desde o início, era comum na revista a “marginalização da mulher autora”¹⁸² (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 219). As escritoras permitiam ao público uma nova forma de “intimidade” com o mundo das mulheres, elas pertenciam muitas vezes a uma classe de alto capital econômico, educacional, cultural e social (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 191). A escrita das mulheres na revista é, então, um tanto quanto paradoxal: se por um lado há espaços para elas, por outro, para agradar, precisam se enquadrar naquilo que atendesse aos anseios masculinos sobre a feminilidade e a sua sexualidade (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 183-189).

Durante o século XIX a revista contou com a colaboração de algumas mulheres, entre elas Clara Sadoun-Édouard (2011, p. 87, 191-196, 218) destaca: Camille Selden, uma escritora de “alto nível”, questionadora da posição e papéis ocupados pelas mulheres; a Condessa Dash (Anne Gabrielle de Cisternes de Courtras de Poilloüe de Saint Mars), que possuía uma visão mais conservadora sobre os papéis das mulheres, costumava assinar na revista como Jacques Reynaud; condessa de Molènes, Louise-Antoinette-Alix de Bray; Gyp (condessa de Martel), a qual mantinha uma colaboração ativa na revista e foi uma das autoras mais frequentes da revista durante o século XIX. A autora faz uma aproximação entre Brada e Gyp, ambas pertenciam a uma aristocracia falida, eram mulheres independentes (uma viúva e outra separada), enviaram por conta própria textos para a revista, a escrita era, no primeiro momento, uma forma de diversão, passatempo, que muda para algo profissional quando solicitado por Marcelin, escrevem sob pseudônimos, e as suas identidades reveladas foram motivo de críticas sociais, uma vez que mulheres escritoras eram comumente vistas como transgressoras (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 216-217, 225).

No entanto, se as mulheres não costumavam ocupar esse espaço de destaque, um dos textos que recebeu mais atenção em termos de divulgação foi de uma escritora: Colette. Sidonie-Gabrielle Colette, mais conhecida por Colette (28/01/ 1873, Saint-Sauveur-en-Puisaye – 03/08/1954, Paris), publicou o seu primeiro livro quando tinha 27 anos de idade e ainda era casada com Henry Gauthier-Villars, o Willy, o qual havia conseguido se apropriar de várias obras de Colette. Após o divórcio, em 1909, a escritora entrou na justiça para reaver os direitos

¹⁸² A autora chega a comparar Marcelin a Willy, em sua relação dominadora e de certo modo abusiva sobre as colaboradoras de *La Vie Parisienne* (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 188-189).

autorais sobre suas obras. Além de escritora foi também atriz e dançarina. Teve relações afetivas e sexuais com outras mulheres e com outros homens. Desse modo, Colette se fez ser uma mulher livre (DUCREY, 2000). A artista usava cabelos curtos desde 1902, ela foi marcada pela dualidade: ao mesmo tempo em que defendia e vivia a “liberação feminina”, não se afirmava feminista no período (BARD, 1995, p. 190).

Colette já era uma antiga colaboradora do periódico: em 1908 a edição de *La Vie Parisienne* tinha publicado um de seus romances *Les vrilles de la vigne* (*Os ramos da videira*), em que reunia vinte de seus textos publicados na revista. Ainda nos anos 1920 é possível ver recorrentemente propagandas do livro na própria revista. Em 1910 e 1913 a escritora já havia participado como obra de capa (chamada) por *La Vagabonde* (*A vagabunda*), que teve início em 21 de maio de 1910 e *L'Entrave* (*O Entrave*), 15 de março de 1913. Estes dois últimos coincidem com o período logo após sua separação de corpos e de bens da autora com Willy, o que lhe permitiu assinar apenas como Colette, ainda que nas capas em que anunciavam suas novelas e após a sua assinatura a revista ainda a nomeasse como Colette Willy, demonstrando como o seu nome ainda era associado ao seu antigo relacionamento. Sem contar as inúmeras crônicas e outros romances que publicou durante anos na revista.¹⁸³

Vários folhetins publicados em *La Vie Parisienne* que foram editados posteriormente como livros obtiveram grande sucesso, o primeiro deles foi a obra de Gustave Droz¹⁸⁴: *Monsieur, Madame et Bébé*, em 1924 já estava em sua 266ª edição; os folhetins eram vistos pela revista como a possibilidade de render mais um produto comercial, os livros, publicando alguns deles ao longo dos anos (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 113-116, 133).

Uma das obras mais famosas do período, *Chéri* (*Querido*), de Colette, foi publicada pela primeira vez em janeiro de 1920 por *La Vie Parisienne*, em sua parte “nobre”, tendo sido ilustrada por Rafael Préjelan. A revista fez algumas propagandas nas próprias páginas sobre este folhetim inédito, anunciando sua exclusividade por pelo menos quinze dias¹⁸⁵:

¹⁸³ Porém, entre os anos de 1918 a 1931 há pouca participação de mulheres, mesmo nas partes “menos importantes” da revista, se comparadas as dos homens. Uma delas, que teve sua maior participação entre os anos 1918-1922, 1931, foi Lucie Paul-Margueritte (09 de janeiro de 1886 – 10 de maio de 1955, Paris), filha do escritor Paul Margueritte e sobrinha do também escritor Victor Margueritte. Escreveu alguns contos libidinosos para a revista, explorando em alguns o romance lésbico, como em *Quand il n'entendent pas la tentation* (*Quando não entendem a tentação*) (*La Vie Parisienne*, nº28, 10 de julho de 1920, p. 477). Diferentemente de sua colega Colette, não obteve espaço na área dedicada aos textos de maior destaque.

¹⁸⁴ Iniciou na carreira literária a pedido de Marcelin, até então trabalhava como pintor, que era a sua formação. (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 117-119). Logo se torna a cara da revista e é considerado um dos “pais” do “romance dialogado” (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 119, 129).

¹⁸⁵ Este tipo de propaganda, a de pequenos anúncios sobre suas próximas publicações, falando diretamente ao seu público, era algo comum na revista, ainda que não fosse regular e nem em grandes quantidades, podendo ser encontrada ao longo de todo o período estudado. A marca de “Copyright” não é algo tão comum na revista, apareceu em apenas alguns números, como no texto de Gabriel Soulages (outubro de 1929).

EM BREVE / *La Vie Parisienne* começará a publicação de um novo romance, absolutamente sensacional: **CHÉRI!** por COLETTE / ao qual se seguirá uma série muito divertida de cenas dialogadas, de uma sátira tão picante quanto espiritual: / **A PASSAGEM DOS PRINCÍPES**, por MAURICE LEVEL.
(Chéri, *La Vie Parisienne*, nº50, 13 de dezembro de 1919, p. 1097)¹⁸⁶.

Chéri !... o próximo romance de Colette. Todo mundo já está comentando. Mas são os leitores de *La Vie Parisienne* que, serão os primeiros a terem o prazer... antes de quinze dias. (Chéri, *La Vie Parisienne*, nº51, 20 de dezembro de 1919, p. 1107)¹⁸⁷.

Satisfeitos com o nome de Colette, Chéri, abre o ano de 1920 no primeiro número de *La Vie Parisienne*, a capa da edição traz um elemento um tanto quanto incomum até então¹⁸⁸: é explicitamente anunciado, com letras bastante legíveis, o início do romance *Chéri* de Colette. A capa é ilustrada, por Jean-Jacques Leclerc, com uma mulher vestindo roupas de frio, num ambiente com neve (*La Vie Parisienne*, nº01, 03 de janeiro de 1920, capa).

Chéri conta as relações amorosas e sexuais entre Léa de Lonval (Léonie Lallon), uma mulher madura de 49 anos ex-cortesã, com um jovem, Fred Peloux, Chéri, de 25 anos, filho de uma antiga colega/amiga de trabalho de Léa. Chéri, por pressão da mãe, casa-se com uma moça mais jovem (de 18 anos). Este fato o afastará, pelo menos momentaneamente (alguns meses), de sua ex-amante. Ao contrário da personagem René de *A vagabunda* (COLETTE, 1971 [1910])¹⁸⁹, – que também havia sido publicada pela revista –, Léa é uma mulher madura que lida muito bem com a idade, com o seu corpo e com tudo aquilo que viveu, não se incomodando com a diferença de idade entra ela e Chéri, por pelo menos boa parte da história. No entanto, ao pensar na melhor escolha para seu *Chéri* ela o afasta novamente. A vida ligada à das “rameiras” é constantemente mencionado no livro.

Posteriormente, Louis Léon-Martin¹⁹⁰ em uma crítica sobre a peça adaptada do romance de Colette acaba mencionando o fato dela ter sido publicada na própria revista e da autora fazer parte do magazine há tempo. O autor tece elogios à escritora e a peça adaptada:

¹⁸⁶ « **PROCHAINEMENT** / *La Vie Parisienne* commencera la publication d'un nouveau roman, tout à fait sensationnel : / **CHÉRI !** par COLETTE / auquel fera suite une très amusant série de scènes dialoguées, d'une satire aussi piquante que spirituelle : / **LE PASSAGE DES PRINCES**, par MAURICE LEVEL. » (Chéri, *La Vie Parisienne*, nº50, 13 de dezembro de 1919, p. 1097).

¹⁸⁷ « Chéri !... le prochain roman de Colette. Tout le monde en parle déjà. Mais ce sont les lecteurs de *La Vie Parisienne* qui, les premiers, en auront le régal... avant quinze jours. » (Chéri, *La Vie Parisienne*, nº51, 20 de dezembro de 1919, p. 1107).

¹⁸⁸ Entre 1918-1931, além da capa para Chéri, foram encontradas capas com as chamadas para as novelas: de Pierre Veber *Le Cours* (*O Curso*) (*La Vie Parisienne*, nº24, 14 de junho de 1919) e uma ilustrada por Georges Léonnec para a história também de Pierre Veber: *Nouveaux Dialogues des Courtisanes* (*Novos Diálogos das Cortesãs*) (*La Vie Parisienne*, nº42, 18 de outubro de 1924). O folhetim foi ilustrado pelo mesmo artista. Anúncios nas capas sobre as novelas que começavam a partir de determinado número se estabeleceu como prática a partir de 1907.

¹⁸⁹ *A Vagabunda*, de Colette, ao invés do amor escolhe a sua liberdade (COLETTE; 1971; BARD, 1995, p. 190).

¹⁹⁰ Louis Léon-Martin (1883-1944, Paris) escritor, jornalista e crítico de teatro.

Ao Teatro Michel: *Chéri*. / É supérfluo fazer aqui elogio à Senhora Colette e a sua obra *Chéri* que; um e outro, os leitores de *La Vie Parisienne* conhecem bem. A surpreendente espontaneidade, a vivacidade e a segurança dos “reflexos” da Senhora Colette são coisas que são comumente admiradas. Nenhum autor é mais universal e mais saborosamente “impressionável”, no melhor sentido da palavra, e poucos escritores possuem semelhantes dons de expressão. Podemos crer que a transposição à cena de uma prosa rica de tal saque não foi um empreendimento arriscado e pouco suscetível de êxito. Não foi isso que aconteceu. A peça do Senhor Leopold Marchand recebeu a mais calorosa acolhida. O Senhor Leopold Marchand, adaptador atento, vigiou com cuidado o tesouro que tinha empreendido no teatro. / Suspeito que a Sr^a Colette tenha meditado algumas vezes em frente a “Betsabá” de Rembrandt. A queda de uma mulher é mais pungente quando a mulher era bonita, ou mesmo quando era esta sua profissão? A “Léa” da Sr^a Colette vive o drama inevitável com uma implacável lucidez. Além disso, esqueceria sua idade que as terríveis bruxas que se tornaram suas contemporâneas constituiriam à sua volta um horror suficiente. Quanto ao “Chéri”, que as mulheres sejam ligeiras! Refiro-me com toda honra, às do demi-mundo – as únicas! – que, junto a mim, na outra noite, condenavam-no. Nunca somos difamados senão pelos nossos. Paz à inconsciência e à boa vontade! Este Querido, na realidade magnífico, não falta nada de uma, nem de outra... [...] (Louis Léon-Martin, *Chéri, Les Théâtres, La Vie Parisienne*, nº53, 31 de dezembro de 1921, p. 1123)¹⁹¹.

Falar bem de seus escritores e artistas era um recurso bastante usual em *La Vie Parisienne*, geralmente cumprindo duas funções de mão dupla: a de valorizar-se, por meio de elogios aos seus colaboradores e colaboradoras elogiava-se a si mesma; e também uma forma de divulgar o trabalho de ambos, visto que suas obras circulavam por outros lugares, o que poderia gerar uma propaganda “gratuita” para si e para os seus.

Assim, o reconhecimento e admiração pelos seus colaboradores se tornava necessária (mas não descartamos que possam ter sido verdadeiras). A própria *La Vie Parisienne* chega a fazer referência à questão, embora ela negue que o faça com frequência (uma forma de valorizar ainda mais o elogio que fazia):

Vocês nos farão esta justiça de que não declaramos habitualmente que nossos colaboradores são todos queridos das Musas. Os seus nomes falam por si, e valem mais do que os discursos. / Faremos uma exceção: porque Pierre Veber acaba de

¹⁹¹ « **Au Théâtre Michel : Chéri.** / Il est superflu de faire ici l'éloge de M^{me} Colette et de son œuvre Chéri que, l'une et l'autre, les lecteurs de *La Vie Parisienne* connaissent bien. L'étonnante spontanéité, la vivacité et la sûreté des « reflexes » de M^{me} Colette sont choses qu'on admire communément aujourd'hui. Nul auteur n'est plus universellement et plus savoureusement « impressionnable », au meilleur sens du mot, et peu d'écrivains possèdent de semblables dons d'expression. On pouvait craindre que la transposition à la scène d'une prose riche d'un tel butin ne fût une entreprise hasardeuse et peu susceptible de succès. Il n'en a rien été. La pièce de M. Léopold Marchand a reçu le plus chaleureux accueil. M. Léopold Marchand, adaptateur attentif, a veillé avec soin sur le trésor qu'il avait entrepris de coltiner au théâtre. / Je soupçonne M^{me} Colette d'avoir parfois médité devant la « Bethsabée » de Rembrandt. L'automne d'une femme, est-il sujet plus poignant lorsque la femme fut jolie, voire lorsque ce fut sa profession de l'être ? La « Léa » de M^{me} Colette vit le drame inévitable avec une implacable lucidité. Au surplus, oublierait-elle son âge que les terribles sorcières que sont devenues ses contemporaines composeraient autour d'elle une horreur suffisante. Quant à « Chéri », que les femmes lui soient légères ! j'entends, en tout bien tout honneur, celles du demi-monde – les seules ! – qui, près de moi, l'autre soir, le condamnaient. On n'est jamais dénigré que par les siens. Paix à l'inconscience et à la bonne volonté ! Ce Chéri, en réalité magnifique, ne manque ni de l'une, ni de l'autre... [...] » (Louis Léon-Martin, *Chéri, Les Théâtres, La Vie Parisienne*, nº53, 31 de dezembro de 1921, p. 1123).

publicar as *Vidas dos Personagens Obscuros*. Todos os nossos leitores que experimentaram, aqui mesmo, as aventuras dessas personagens típicas que se tornaram personalidades no seu mundo (ou seu semi-mundo), quererão conservar este volume. Os heróis de Pierre Veber saíram da obscuridade, são, agora, classificados como aqueles de um livro clássico, tendo em seus pensamentos, histórias, ações (e omissões), mais espirituosos – digamos baixo – do que muitas pessoas famosas [...]. ([Abel Hermant], *Choses et Autres, La Vie Parisienne*, nº07, 14 de fevereiro de 1920, p. 148)¹⁹².

De um modo geral, Abel Hermant (que escrevia de modo anônimo para a coluna, como veremos mais adiante) prestigiava todos colaboradores literatos da revista: enfatizando, neste caso, o trabalho de Pierre Veber.

Embora não tenha ocupado muitas vezes a parte de maior destaque textual, como pode ser visto na Tabela 6, Pierre Veber¹⁹³ sempre escrevia para a revista, sendo um dos seus principais colaboradores. Apesar disso, numa de suas poucas histórias – *Vies des Personnages obscurs*, que foi ilustrada por Georges Léonnec, artista que também não se dedicou muito as ilustrações de folhetins, como visto na Tabela 5 –, em que ocupou as páginas principais, conseguiu reverberar o seu texto em outras áreas da revista e como publicação em forma de livro. A revista não o poupava de elogios, como o de que teria “mais espírito de que Voltaire” e mesmo que o próprio Diabo, ao elogiar o seu livro “O homem que vendeu sua alma ao Diabo” (*Choses et autres, La Vie Parisienne*, nº09, 1º de março de 1919, p. 176)¹⁹⁴.

Também se gabavam por outros escritores, como por Maurice Prax (que teve maior participação em outras seções) “dizer apenas a verdade – mesma a mais indiscreta”. No mesmo anúncio ainda é possível conferir os termos recorrentes utilizados pela revista para falar sobre o caráter dos textos encomendados aos vários escritores “sobre os temas da atualidade as mais diversas e as mais picantes”, afirmando que os desenhos feitos por seus colaboradores (Léonnec, Hérouard, Fabiano, Millièrre, Morin, Avelot, L. Vallet, Vallée, entre outros) seriam de uma “delicada galanteria”. Desse modo *La Vie Parisienne* “apesar dos seus sessenta e seis anos”, mantinha-se “mais jovem do que nunca” (*La Vie Parisienne*, nº38, 17 de setembro de 1927, p. 791). De modo semelhante, praticamente todos os outros anúncios encontrados na

¹⁹² « On nous rendra cette justice que nous ne déclarons pas habituellement que nos collaborateurs sont entre tous chéris de Muses. Leurs noms parlent d’eux-mêmes, et valent mieux que des discours. / Faisons une exception : car Pierre Veber vient de publier les *Vies des Personnages obscurs*. Tous nos lecteurs qui ont goûté, ici même, les aventures de ces personnages typiques devenus des personnalités dans leur monde (ou leur demi-monde), voudront conserver ce volume. Les héros de Pierre Veber sortir de l’obscurité, sont, désormais, classés comme ceux d’un livre classique, ayant dans leurs pensées, paroles, actions (et omissions), plus d’esprit – disons-le tout bas – que bien des gens célèbres ! [...]. » ([Abel Hermant], *Choses et Autres, La Vie Parisienne*, nº07, 14 de fevereiro de 1920, p. 148).

¹⁹³ Pierre Eugène Veber (15/05/1869 – 20/08/1942, Paris), escritor e crítico de espetáculo.

¹⁹⁴ L’Homme qui vendit son âme au Diable (O homem que vendeu sua alma ao Diabo) (*Choses et autres, La Vie Parisienne*, nº09, 1º de março de 1919, p. 176).

revista costumavam apontar para seu teor: picante, malicioso, espirituoso ou galante. É com esses mesmos termos que costumavam se referir aos trabalhos de seus ilustradores e, de fato, o modo como eles operavam, que veremos ao longo dos próximos capítulos, motivo pelo qual não daremos ênfase aqui.

1.2.4 Seções

Tendo em vista tudo o que já foi abordado até então: seus principais colaboradores, questões de ordem material como custos e fabricação da mesma, passaremos agora a falar um pouco mais de sua estrutura, abordando suas divisões de seção.

Durante os anos 1920, por sua longa trajetória, *La Vie Parisienne* apresenta seções que vem de longa data, as fixas; enquanto vemos nascer e apagar tantas outras, as flutuantes ou efêmeras. Essas colunas traziam a colaboração de vários críticos, escritores e escritoras, muitas vezes de forma anônima, como *On Dit...* *On Dit...* e *Choses et Autres*. Muitas delas relacionavam-se diretamente com o contexto da guerra como é o caso de *Problèmes de Bridge* e *Petite Correspondance*, embora esta última tenha durado muito mais que o final da guerra.

Em 1918, como forma de entreter seus leitores, sobretudo, os soldados, a revista lançou *Problèmes de Bridge* (*Problemas de Bridge*), no entanto, essa tentativa dura pouquíssimas edições. Em uma das suas escassas justificativas para o começo de uma seção específica, ela afirma que ele: “O bridge é a grande distração dos combatentes do *front* e dos trabalhadores da retaguarda. *La Vie Parisienne* acredita ser agradável aos seus leitores, oferecendo-lhes alguns problemas deste jogo sábio e estratégico” (*Problème de Bridge, La Vie Parisienne*, nº19, 11 de maio de 1918, p. 412)¹⁹⁵. A seção logo começa a pular resultados e novos jogos, num deles acaba pedindo desculpas e se justificando por ter muitos tópicos para serem tratados, até acabar sem alguma explicação.

Para aqueles que gostavam de jogos ou de corridas de cavalo pôde se entreter com *De Turf en Turf* (*De Turfe em Turfe*). A seção era destinada aos comentários sobre todo o universo hípico, desde o cotidiano dos frequentadores do jockey, os cavalos, os jóqueis, os patrocinadores e apostadores, os prêmios e as corridas em si. De 1919 (inicia em 24 de maio de

¹⁹⁵ « Le bridge étant la grande distraction des combattants du *front* et des travailleurs de l'arrière. *La Vie Parisienne* croit, être agréable à ses lecteurs en leur proposant quelques problèmes de ce jeu savant et stratégique. » (*Problème de Bridge, La Vie Parisienne*, nº19, 11 de maio de 1918, p. 412).

1919, p. 453, nº21) até começo de 1929 a coluna era assinada por Maurice Prax¹⁹⁶. Após esse período a coluna muda de nome e de autoria, passando a ser escrita por Saint-Martial sob o desígnio *Voici les Courses...* (*E agora o Páreo...*) (*La Vie Parisienne*, nº08, 32 de fevereiro 1929, p. 156), para já em 1930 mudar para *La Republique des Courses* (*A República das Corridas*) – simbolizada por uma mulher com barrete frígio e roupa de jóquei, em pé sob uma roda com asas e tendo atrás um círculo com os dizeres “Liberdade, 20/1, Fraternidade,” (provavelmente desenhada por Henry Fournier) – a coluna ainda manteve o mesmo autor (*La Vie Parisienne*, nº06, 08 de fevereiro de 1930, p. 116). Sob os dois últimos títulos a seção ganha algumas caricaturas do universo do turfe produzidas por Bib. Abaixo mostramos um exemplo dos tipos de observações encontradas em de *Turf en Turf*, era o comentário de alguém ansioso por uma mudança, por uma emoção vinda de um esporte de “verdade”:

Antes tarde do que nunca! / Enfim, tivemos o verdadeiro esporte e bonito esporte!.. Enfim, tivemos uma corrida regular, clássica e palpitante!.. / Após quatro meses de abomináveis corridas, ridiculamente, sordidamente, fracas e banais, o Grande Prêmio enfim veio renovar a velha e sacrossanta tradicional hípica... Os craques imbatíveis acabaram por serem derrotados de forma normal e sem falhas. Os favoritos, enfim, foram-se juntar, nas couves, aos seus queridos e ilustres idosos... / Enfim, a gloriosa incerteza do turfe retomou todos os seus direitos... Era apenas uma questão de tempo, na verdade!.. (Maurice Prax, *De Turf en Turf*, *La Vie Parisienne*, nº28, 11 de julho de 1925, p. 535)¹⁹⁷.

Além de “jogos de azar”, para aqueles que gostariam de dicas sobre economia, jogos na bolsa, poderiam encontra-las em *Semaine Financière* (*Semana Financeira*), que algumas vezes aparecia como *Informations Financières* (Informações Financeiras). Consistia num box que costumava ocupar cerca de 1/9 da página, trazendo informações sobre as ações, estabelecimentos de créditos, mudanças nas sociedades e outras dicas semanais. Em 1930, já após a Quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, *La Vie Parisienne* passa a contratar um serviço especializado para ofertar os conselhos financeiros, aumentando para cerca de 1/6 da página:

Diversas vezes os nossos leitores e assinantes testemunharam-nos o seu espanto pela pouca importância que La Vie Parisienne atribuía à Vida Financeira. Havia uma razão para isso, que era que nenhum dos que a dirigiam se sentia com competência suficiente para se permitir guiar o público no caminho da fortuna. / No entanto, havia

¹⁹⁶ Maurice Prax (1º de julho de 1881, Tours - 12 de março de 1962, Saint-Germain-du-Val), foi um escritor francês. Além de *De Turf en Turf* também escreveu contos para a revista.

¹⁹⁷ « Mieux vaut tard que jamais ! / En fin, nous avons eu du vrai sport et du beau sport !.. En fin, nous avons eu une course régulière, classique et palpitante !.. / Après quatre mois d'abominables courses, ridiculement, sordidement plates et banales, le Grand Prix en fin est venu renouer la veille et sacro-saint tradition hippique... Les cracks imbattables ont enfin été normalement et intégralement battus. Les favoris, en fin, sont allés rejoindre, dans les choux, leurs chers et illustres aînés... / Enfin, la glorieuse incertitude du turf a repris tous ses droits... Il n'était que temps, en vérité !... » (Maurice Prax, *De Turf en Turf*, *La Vie Parisienne*, nº28, 11 de julho de 1925, p. 535).

aqui uma lacuna a suprir, e foi por isso que o nosso jornal recorreu ao Grupo Mútuo de Informações. / Doravante, os nossos leitores encontrarão todas as semanas, neste mesmo lugar, uma rubrica financeira redigida por especialistas renomados pela sua experiência e que publicarão sob a sua inteira responsabilidade. (La Vie Financière, La Vie Parisienne, nº22, 31 de maio de 1930, p. 459)¹⁹⁸.

Assim, talvez motivados pela grande crise gerada pela Queda da Bolsa de Nova York, de certo modo *La Vie Parisienne* se afasta de qualquer culpa acerca das movimentações e investimentos financeiros de seu público, tanto antes, no período em que não havia alguém especializado no comando, quanto depois, quando a coluna passa a ser de total responsabilidade do Grupo Mútuo de Informações.

Enquanto as três colunas citadas acima tinham como alvo o público masculino, embora as duas últimas pudessem comentar esporadicamente sobre as mulheres, uma das seções mais antigas e duradouras da revista era voltada ao público feminino: *Élégances*.

Élégances (*Elegâncias*) era escrita por Iphis¹⁹⁹ (pelo menos desde de 1913) e destinada ao mundo da moda e das boas maneiras de mulheres e de homens, dos preços dos tecidos, dos modelos em alta e fora da estação, mas também opinava sobre moral e política. Abordou assuntos como: o voto feminino; a feminilização dos homens; as empregadas domésticas; as idas e vindas dos tamanhos dos cabelos e vestidos; as danças “modernas demais”; o consumo dos cigarros; as *midinettes*; mulheres “masculinizadas”; cirurgias plásticas, entre outros. O tamanho da coluna costumava variar entre meia página e algumas poucas vezes chegando até uma página inteira. Sua periodicidade tendia a ser quinzenal, mas em alguns momentos ficava mais descompassada. Até 1929 *Élégances* contava com pequenos croquis de moda, das últimas tendências, mas estas não eram assinadas. A maior parte das vezes ela dividia espaços com outros textos e em outras com propagandas. Com a entrada de Henry Fournier como diretor artístico é possível notar algumas diferenças na coluna, entre elas: a ausência de desenhos e diminuição da coluna por um tempo, até desenhos do próprio artista em outro. Apenas alguns números são assinados com croquis de Crabette.

¹⁹⁸ « *A maintes reprises nos lecteurs et abonnés nous ont témoigné leur étonnement du peu d'importance que La Vie Parisienne attribuait à la Vie Financière. Il y avait à cela une raison, c'est que nul de ceux qui la dirigent ne se sentait une compétence suffisante pour se permettre de guider le public sur le chemin de la fortune. / Néanmoins, il y avait là une lacune à combler, et c'est pourquoi notre journal a fait appel au Groupement Mutuel d'Informations. / Désormais donc, nos lecteurs trouveront chaque semaine, à cette même place, une rubrique financière rédigée par des spécialistes renommés pour leur expérience, et qu'ils publieront sous leur entière responsabilité.* » (*La Vie Financière, La Vie Parisienne*, nº22, 31 de maio de 1930, p. 459).

¹⁹⁹ Infelizmente não encontramos nenhuma informação ao seu respeito, como o nome é utilizado para ambos os sexos, não sabemos nem de qual gênero partia as observações.

Ainda em relação a colunas com temáticas mais específicas podemos encontrar aquelas voltadas ao teatro²⁰⁰ e posteriormente aos discos. *Les Théâtres (Os Teatros)*, assinada Louis Léon-Martin, abordava questões referentes ao universo do teatro: peças, artistas, diretores, críticas e autores teatrais, espetáculos dos music-halls como *Les Folies-Bergère*. É substituída por *La Vie Théâtrale (A Vida Teatral)* e pelo escritor Métella (*La Vie Parisienne*, nº06, 09 de fevereiro de 1929, p. 115). *Le Conseil des Disques (O Conselho dos Discos)* (*La Vie Parisienne*, nº10, 09 de março de 1929, p. 198) apareceu pela primeira vez sem autoria, a coluna se dedica a falar sobre a música, o fonógrafo, o seu desenvolvimento. A assinatura de Jean Ber aparece a partir do nº23, agora sob o título reduzido: *Conseil des Disques (La Vie Parisienne*, 08 de junho de 1929, p. 453). Em 1931, após várias lacunas a seção passa a se chamar *La Chronique des Disques (A Crônica dos Discos)* e a ser assinada por Calabazas (*La Vie Parisienne*, nº48, 28 de novembro de 1931, p. 2023)²⁰¹. Outro meio de entreter seus leitores, que esteve presente ao longo de todo o período analisado, era através de poemas que poderiam ser ilustrados ou não, eles não possuem uma periodicidade definida e nem um autor fixo.

A coluna mais antiga de *La Vie Parisienne* é *Choses et Autres*²⁰² (*Coisas e Outros*), a sua primeira aparição é na edição nº29, de 18 de julho de 1863, p. 286, voltada ao público masculino. Aborda assuntos variados, sobretudo do cotidiano parisiense, numa espécie de pequenas crônicas, em sua maior parte, humoradas. Assim como as demais seções da revista ela sempre aponta para seus julgamentos de valores, morais, deixando claro suas opiniões frente aos temas que retratava, como: danças; greves; críticas sobre escritores, livros, artistas e obras; hábitos de mulheres e homens; esportes; drogas; profissões; moda; Josephine Baker, entre tantos outros. Seu tamanho costumava variar, às vezes chegava a ter um pouco mais de uma página, enquanto em outras não chegava nem a metade.

Por muito tempo ela não levou nenhuma assinatura, mas a partir da última edição de 1928 (*La Vie Parisienne*, nº52, 29 de dezembro de 1928, p. 1087), passa a ser assinalada ao final do texto como: “B.”. *Choses et Autres*, que desde pelo menos 1918 ficava nas páginas finais da revista, a partir do nº 22 de 1930 (*La Vie Parisienne*, nº22, 31 de maio de 1930, p. 443) passa para um dos locais mais privilegiados: a primeira página de texto, antes de *On Dit...*

²⁰⁰ Desde sua fundação a revista esteve muito próxima ao teatro, visto como lugar de prazer (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 301).

²⁰¹ A partir do nº 42 de 1931 várias das colunas já mencionadas são agrupadas sob o título: *À Travers de La Vie Parisienne* (nº42, 17 de outubro de 1931, p. 975-978). São elas: *Les Élégances*; *Ce que nous lisons*; *Le Turf*; *La Vie Théâtrale*; *L'Écran et ses vedettes (A Tela e suas Vedettes)*, sobre mundo do cinema, era assinada por J. L. Croze ou Look; *Couloirs et Coulisses (Corredores e Bastidores)*, aborda espetáculos de music-halls, escrita por Ragotin; *De la Scène à la Piste (Da Cena à Pista)*, redigida por D'Anceny, trata sobre espetáculos, cabarês, circos.

²⁰² Desde o início era uma seção voltada ao público masculino (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 170).

On Dit.... Sem expressar com palavras, essa seria uma forma de preparar os leitores para a outra mudança que viria a seguir: seu encerramento e sua substituição por outra coluna.

É preciso descansar ou passar à outras atividades. Nós escrevemos esta crônica pela última vez. O B maiúsculo e pouco secreto que acaba hoje, vai retomar o caminho do seu ferro-velho, na tipografia de a *Vie Parisienne*. Há mais de seis anos que, todas as semanas, cheirávamos a atualidade, interpretávamos os espetáculos parisienses de que tínhamos sido testemunhas, e dávamos aqui um reflexo de nossos itinerários. Quantas noites, quantos quilômetros, quantas festas de gala, quantas Longchamp [corridas de cavalo]! Há um momento em que temos o direito de sermos mais discretos sobre nossas peregrinações e de despedirmos de Asmodeu [demonônio símbolo da luxúria] / Não é que este papel de cronista e moralista seja chato. Tentávamos aqui sê-lo com a maior cortesia possível. Apoiamos as empresas que merecem ser apoiadas, como ridicularizadas, sem serem alvos de críticas, parece-nos que algumas bajuladoras, algumas esnobes, ou de bandidos. Muitas vezes fizeram de nossa amizade uma aprovação. Mas podemos contemplar a todo o mundo, quando tentamos escrever a história dos costumes no dia-a-dia? / Foi o objeto de “Choses et Autres” desde que aparecera, pela primeira vez em *La Vie Parisienne* de Marcelin. Nela colaboraram alguns escritores talentosos. Jacques Sincère, o primeiro, que teve a sua hora de celebridade e que teve como secretário Maurice Donnay. Encontraríamos o seu espírito nesta coluna. Também encontramos o estilo de Romain Coolus, o do encantador Paul Acker, que a guerra matou, e o do senhor Abel Hermant, ao qual sucedemos. Procurando bem, descobriria-se por detrás dessas “Choses e Autres” dos tempos passado, um outro acadêmico e mesmo um embaixador. Mas não abandonaremos esta tribuna por causa de funcionários tão famosos. Queremos prender o ar, como dizem, e deixar Paris para quem o vê com olhos de vinte anos. (B., *Choses et Autres*, *La Vie Parisienne*, nº30, 26 de julho de 1930, p. 639)²⁰³.

Assim, apesar de sua longevidade, a seção é findada com a explicação de B. (que continua sendo secreta para nós, uma vez que não conseguimos identificar a autoria), momento o qual ficamos sabendo que sua atuação na seção data de 1924 e que antes de 1915 até 1923 (ou parte de 1924) – a contar da morte de Paul Acker – foi Abel Hermant (03/02/1862, Paris – 28/09/1950, Chantilly) o responsável pelas crônicas da coluna.

²⁰³ « Il faut se reposer ou passe à d'autres récréations. Nous écrivons cette chronique pour la dernière fois. Le B majuscule et peu secret qui l'achève encore aujourd'hui, va reprendre le chemin de sa casse, à l'imprimerie de la *Vie Parisienne*. Il y avait plus de six ans que chaque semaine nous flairions l'actualité, nous interprétions les spectacles parisiens dont nous avons été le témoin, et que nous donnions ici un reflet de nos itinéraires. Que de soirées, que de kilomètres, que de galas, que de Longchamp, que de capitales ! Il y a un moment où on a le droit d'être plus secret sur ses pérégrinations et de congédier son Asmodée. / Ce n'est pas que ce rôle de chroniqueur et de moraliste soit ennuyeux. Nous essayions ici de l'être avec le plus de courtoisie possible. Nous y avons loué des entreprises qui méritaient d'être soutenues, comme raillé, sans aigreur il nous semble, certaines baudelaires, certains snobismes, ou de méchants propos. On nous a fait souvent l'amitié d'une approbation. Mais peut-on contenter tout le monde, quand on tâche d'écrire l'histoire de mœurs au jour le jour ? / Ce fut l'objet de ces « Choses et Autres » depuis qu'ils on parut pour la première fois dans la *Vie Parisienne* de Marcelin. Quelques écrivains de talent y auront collaboré. Jacques Sincère, le premier, qui eut son heure de célébrité et qui avait alors pour secrétaire, Maurice Donnay. On y retrouverait son esprit dans cette rubrique. On y retrouverait aussi le style de Romain Coolus, celui du charmant Paul Acker, que la guerre a tué, et celui de M. Abel Hermant, auquel nous avons succédé. En cherchant bien, on découvrirait derrière ces « Choses et Autres » des temps passés, un autre académicien et même un ambassadeur. Mais nous n'abandonnons pas cette tribune pour des emplois aussi fameux. Nous voulons prendre l'air, comme on dit, et laisse Paris à ceux qui le voient avec des yeux de vingt ans. » (B., *Choses et Autres*, *La Vie Parisienne*, nº30, 26 de julho de 1930, p. 639).

Quem toma o lugar de *Choses et Autres* é a seção assinada por Faublas: *Propos Parisiens (A Propósito dos Parisienses)* (*La Vie Parisienne*, nº31, 02 de agosto de 1930, p. 661). Apesar da mudança de título e do autor ela não difere tanto de sua sucessora, de fato parece mais com uma forma de continuidade, abordando os mesmos temas, sempre fazendo isso de maneira crítica zombeteira e/ou moralista²⁰⁴. Diferente da anterior, desde sua estreia seu logotipo foi desenhado e ganhou algumas versões de Henry Fournier e outros.

Mesmo possuindo a presença extensiva de autores e autoras reconhecidos pela sua literatura, a revista não se deteve por muito tempo a uma coluna específica para a crítica literária²⁰⁵. As pessoas responsáveis pelas colunas *On dit... On dit..., Choses et Autres*, embora abordassem a temática, não se dedicavam exclusivamente ao assunto. Seções específicas surgiram e desapareceram esporadicamente. São elas: *Les Livres (Os Livros)* (*La Vie Parisienne*, nº47, 23 de novembro de 1918, p. 1023), *Boîte aux Belles Lettres (Caixa à Belas Letras)*, assinada por “O Leitor Assíduo” (*La Vie Parisienne*, nº03, 19 de janeiro de 1924, p. 57), *Ce que nous lisons (O que lemos)*, assinada por Despréaux (*La Vie Parisienne*, nº05, 31 de janeiro de 1931, p. 105). Dessas *Boîte aux Belles Lettres* chama a atenção por trazer uma justificativa para seu espaço:

CAIXA ÀS BELAS LETRAS / *La Vie Parisienne* resolveu publicar sob este título uma rubrica literária. Todo mundo lê à nossa época, ou faz de conta que lê. É impossível impressionar no mundo se não pode falar completamente do último romance publicado. Esta seção irá informar os nossos leitores sobre o que dizer sobre os livros recentes... obviamente, sem tê-los lido. (O leitor assíduo, *Boîte aux Belles Lettres*, *La Vie Parisienne*, nº47, 23 de novembro de 1918, p. 1023).²⁰⁶

A seguir temos dois esquemas que demonstram formas típicas da distribuição de conteúdo encontrada na revista na década de 1920 e em 1931:

²⁰⁴ Ainda nesse estilo de tratamento do cotidiano podemos encontrar a seção *Les Mains dans les Poches (As mãos nos bolsos)* de autoria de Francis de Miomandres, inicia em 1930 (*La Vie Parisienne*, nº 04, 25 de janeiro de 1930, p. 75).

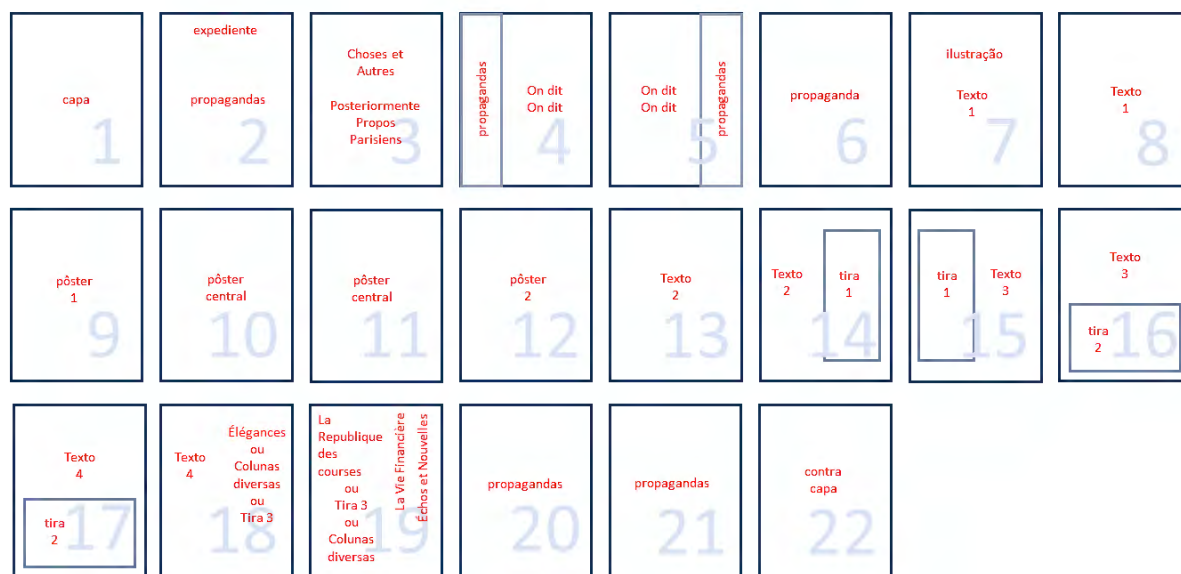
²⁰⁵ A crítica literária encontrada na revista durante o século XIX favorecia a “extensão de si própria”, como se buscasse a sua própria identidade, como num reflexo de espelho: parisienses e mundanos (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 232-233). “Por conseguinte, a crítica literária não é realmente uma crítica, mas sim um instrumento de promoção interna. [...]” (« La critique littéraire n’en est pas donc vraiment une, mais fait plutôt figure d’outil de promotion interne. [...] ») (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 233).

²⁰⁶ « BOITE AUX BELLES LETTRES / *La Vie Parisienne* a résolu de publier sous ce titre une rubrique littéraire. Tout le monde lit à notre époque, ou fait semblant de lire. Is est impossible de faire figure dans le monde si l’on ne peut complètement parler du dernier roman paru. Cette rubrique mettra nos lecteurs au courant de ce qu’il faut dire des récents ouvrages... évidemment sans les avoir lus. » (*Le Lecteur Assidu*, *Boîte aux Belles Lettres*, *La Vie Parisienne*, nº47, 23 de novembro de 1918, p. 1023). Valores associados à arte da conversação importante manifestação da galanteria apresentada anteriormente.



Tabela 7 - Distribuição conteúdo revista - média de 1918-1928

Fonte: Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro

Tabela 8 - Distribuição conteúdo revista - média de 1930-1931²⁰⁷

Fonte: Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro

Após falarmos brevemente dessas colunas menores, flutuantes ou efêmeras, abordaremos a seguir, com um pouco mais de atenção as seções: *On Dit...* *On Dit...* e *Petite Correspondance* e seu desdobramento, todas elas, à sua maneira ajudavam na manutenção da revista, seja pelos pagamentos diretos feitos pelas marcas anunciantes, ou pela venda da revista por determinado conteúdo.

²⁰⁷ Média feita a partir da edição de *La Vie Parisienne*, nº22, 31 de maio de 1930 até *La Vie Parisienne*, nº24, 13 de junho de 1930. Não leva em conta as edições especiais.

1.2.4.1 *On dit... On dit...*: do cabaré ao palácio

On Dit... On Dit... (Telefone sem fio) é uma das seções mais antigas de *La Vie Parisienne*, aparece com esse título em 11 de maio de 1907, nº19, p. 333 (deriva da antiga coluna *Les on-dit*, de 1906), e a única que se manteve com o mesmo título ao longo de todo o período estudado. É uma das seções fixas de maior tamanho, no mínimo uma página, variando para duas em algumas edições de 1918 e 1931.

Como o próprio nome da coluna indica ela é voltada para as fofocas, principalmente as de Paris, embora também fale sobre outros países, como Inglaterra e Estados Unidos, principalmente quando estes evoluem de algum modo a França. Segundo o dicionário on-line Larousse, versão francesa, a expressão *on-dit*, significa: “Rumor, novidade repetida de boca em boca e pouco controlável”²⁰⁸, ou seja, um telefone sem fio. Essa ideia é reforçada tanto pela falta de assinatura da seção, como também pelos desenhos que formam o logotipo e que são modificados de tempos em tempos. Desse modo, podemos encontrar fofocas sobre famosos, políticos, o turfe, teatro, divórcios, mortes, traições, propagandas, casos engraçados, e o que mais pudesse parecer interessante aos olhos do cronista. Observemos um exemplo de seu humor a seguir:

A guerra trouxe uma datilógrafa encantadora a uma prefeitura da província, onde ocupa o lugar de um mobilizado... / Mas eis que o mobilizado está a ponto de voltar e de retomar o seu lugar. Esta loira bonita conseguiu tirar favores de seu prefeito, e como eles estão muito bem juntos, ela acabou por conseguir sua titularização. E esta titularização é um verdadeiro romance. / O prefeito tinha apenas um lugar reservados aos mutilados da guerra. Assim, nomeou a estenógrafa-datilógrafa ao título de “mutilada”. / E, quando falamos sorrindo ao prefeito dessa nomeação bizarra, ele responde com a maior seriedade: “Mas estou de acordo com a lei... Ela é, de fato, mutilada de guerra... Em outubro de 1915, foi operada de apendicite. E essa operação foi realizada em um hospital militar.” / O importante é se entender....
(Uma mutilada de guerra, *On Dit... On Dit...*, *La Vie Parisienne*, nº04, 25 de janeiro de 1919, p. 67)²⁰⁹.

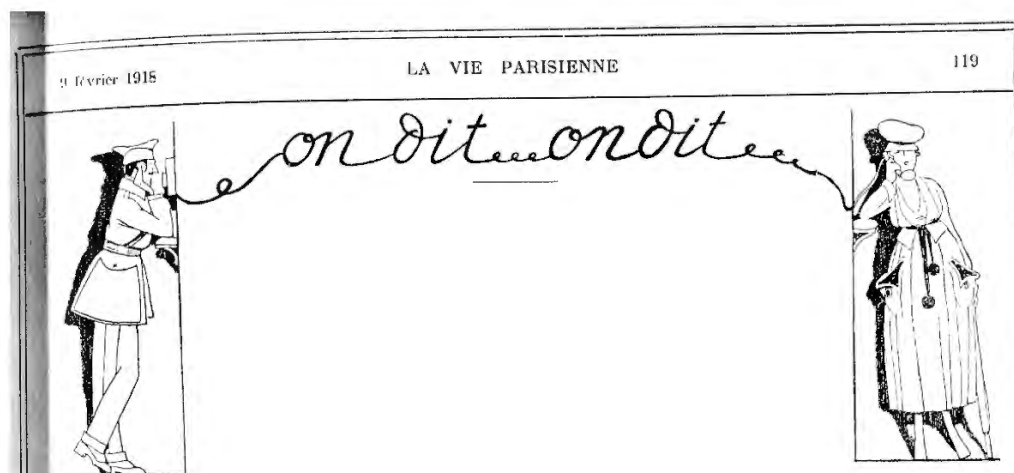
²⁰⁸ « Rumeur, nouvelle répétée de bouche en bouche et peu contrôlable ».

²⁰⁹ « La guerre a amené une charmante dactylographe dans une préfecture de province, où elle tient la place d'un mobilisé... / Mais voici que la mobilisé est sur le point de revenir et de reprendre sa place. Cette jolie blonde a réussi à s'attirer les faveurs de son préfet, et comme ils sont très bien ensemble, elle a fini par obtenir d'être titularisée. Et cette titularisation est un véritable roman. / Le préfet possédait un seul crédit au titre des emplois réservés aux mutilés de la guerre. On la nomma donc sténo-dactylographe au titre de « mutilée ». / Et, quand on parle en souriant au préfet de cette nomination bizarre, il répond avec le plus grand sérieux : « Mais, je suis en règle avec la loi... Elle est, en effet, mutilée de la guerre... En octobre 1915, on l'a opérée de l'appendicite. Et cette opération a été faite à l'hôpital militaire. » / Le tout est de s'entendre... » (*Une mutilée de guerre, On Dit... On Dit...*, *La Vie Parisienne*, nº04, 25 de janeiro de 1919, p. 67).

É possível alguém que simplesmente foi operada num hospital militar ser considerada uma mutila da guerra? A pequena crônica mostra que sim, utilizando um dos recortes mais frequentes da revista: uma mulher conseguindo tirar vantagens por causa das relações amorosas/sexuais que tem com um homem de posição mais privilegiada que sua (nos deteremos nessas relações no Capítulo 3). No entanto, esta é uma via de mão dupla, ambos conseguiram tirar proveitos de sua situação: a mulher conseguiu sua nomeação no serviço efetivada e o homem conseguiu manter sua amada/amante o mais próximo de si possível. O uso do “nós” é uma forma de incluir o público leitor na mesma perspectiva daquela adotada pela revista, de ver o ocorrido como uma “nomeação bizarra”. Esse mecanismo é algo usual na escrita das colunas voltadas às crônicas de *La Vie Parisienne* voltadas à mundanidade.

Durante 1918, os logotipos são representados por um soldado de um lado e uma mulher do outro conversando por uma linha telefônica, imagens que duram até 1919, após isso o telefone permanece até começo dos anos 1920, mas não há mais referência a alguém que está no *front*.

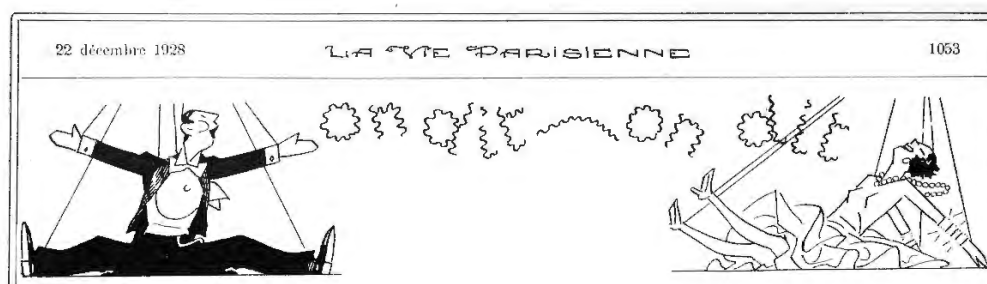
A partir dos anos 1920 o logotipo passa a juntar vários grupos de pessoas conversando, às vezes, escutando escondido um ao outro. Em alguns momentos aparecem como lanternas iluminando um palco, outras como as velas de barcos, como se as notícias fizessem parte de um espetáculo, assunto público ou de que elas pudessem ser facilmente levadas pelo vento. O esquema homem/mulher, linha telefônica, volta a ser recorrente, em 1922 e perdura até 1928, ano em que há várias versões para a mesma coluna. Chegam a fazer uma autorreferência, quando todos, em sua maioria homens, buscam ler as notícias de *La Vie Parisienne* que está na mão de uma mulher, esta imagem é bastante interessante, pois, coloca uma mulher como a leitora central, enquanto os homens dão apenas uma “pescoçada”. Ela não mantém as pernas bem fechadas – que era o comportamento esperado de uma dama –, dando para ver sua calcinha, ela também está acompanhada por dois cães de raça que costumavam ser companheiros de prostitutas, como mostrado por Colette (1971 [1910]), apontando, assim, para qual parcela do público feminino a revista conseguia atingir (Fig. 14).



La Vie Parisienne, nº06, 09 de fevereiro de 1918, p. 119.



La Vie Parisienne, nº43, 27 de outubro de 1928, p. 867.



La Vie Parisienne, nº51, 22 de dezembro de 1928, p. 1063.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 14 - *On Dit.. On Dit...*

Depois passam pelas confusões dos *music-halls*; em que as fofocas podem ser feitas por uma janela; um único homem ouvindo as novidades de duas mulheres; ou mesmo quando o uso de silhuetas e de uma fala no ouvido passam a sensação de segredo; chegando ao desenho que tanto o homem quanto a mulher aparecem enquanto marionetes, facilmente manipuláveis

pelas fofocas; homens e mulheres passam o assunto de boca em boca; há ainda àqueles que uma mulher ensina um papagaio a levar mensagens à um homem. Alternando entre eles os desenhos permanecem até 1931, quando passam a ser criados novos, como o de uma banda de tambor composta por um homem e uma mulher levando o som às orelhas enormes daqueles que prestam atenção, nota-se que o som é de tamanho diferente entre aquele que sai e aquele que entra. A partir do nº41 de 1931 ganha praticamente um desenho diferente a cada edição, tomando alguma fofoca como base temática para a ilustração (Fig. 14).

Se a coluna constantemente se utilizava de casos, escândalos amorosos para as suas crônicas, há uma seção específica no magazine que buscava relacionar de forma platônica ou amorosa/sexual seus leitores e leitoras: a *Petite Correspondance*, abordada a seguir.

1.2.4.2 *Petite Correspondance*: em busca de uma “madrinha”

Sem dúvidas *Petite Correspondance* (*Pequena Correspondência*) foi a seção que mais nos chamou a atenção, talvez pelo seu caráter de “novidade” (pelo menos a nós), ou mesmo pelo conteúdo de algumas mensagens. Ela consistia em divulgar pequenos anúncios pessoais de homens solicitando por “madrinhas” que desejassem se corresponder com eles²¹⁰. Mas quem eram esses homens, o que eles solicitavam? Quem seriam essas madrinhas?

“*Les marraines de guerre*”, as “madrinhas de guerra”, eram mulheres dedicadas a se corresponder com os soldados, sobretudo com aqueles que estavam mais isolados e/ou que não tinham mais familiares. A figura surgiu durante a Primeira Guerra Mundial como uma forma patriótica de trazer algum tipo de conforto e de encorajamento moral para os soldados nos *fronts*, numa busca por fazer a sua parte na guerra, sem, no entanto, participar de suas trincheiras. Estabelecendo o papel social da mulher²¹¹ durante a guerra: ao de servir aos homens, mantendo-se em suas casas, ao qual Marco Antonio Stancok (2017, p. 24, 55) denomina “*front doméstico*”, transformando-as sempre em um espaço acolhedor para as pessoas que ficaram e para os possíveis retornos dos soldados, “afastando-se das práticas militares”, uma versão um pouco mais insinuante sobre isso pode ser vista na Figura 15.

²¹⁰ Em alguns casos, a seção foi utilizada de maneira diversa, como em 1918: “Oficiais da marinha que montam biblioteca demandam livros. Escreva: Oficiais, umedeceadores de minas Plutão, para B. N. M.” (« OFFICIERS de marine constituant bibliothèque demandent livres. Ecrire : Officiers, mouilleur de mines Pluton, par B. N. M. ») (*Petite Correspondance*, *La Vie Parisienne*, nº14, 06 de abril de 1918, p. 314).

²¹¹ Nesse momento, as feministas pararam suas reivindicações para “darem provas de sua respeitabilidade”, mostrarem-se dignas, cidadãs preocupadas com um bem maior, no seu dever com a pátria visando reconhecimento e a sua emancipação (THÉBAUD, 2000a, p. 51, 63). Elas também compreendiam que um dos seus papéis era sustentar moralmente os soldados, muitas delas se tornaram madrinhas de guerra (BARD, 1995, p. 50-51).

Com a guerra as mulheres tiveram que assumir novas funções, novos postos de trabalho, mas a percepção sobre a emancipação das mulheres durante esse contexto deve ser mais complexa e ser pensada em relação ao próprio significado para as vivências delas (THÉBAUD, 2000a, p. 46-48)²¹². Os papéis associados a elas durante a Primeira Guerra eram, sobretudo, associados aos cuidados dos soldados seja para estimulá-los no combate, seja para com os feridos²¹³, da família e do lar, seja nos trabalhos relacionados à caridade (THÉBAUD, 2000a, p. 51). A imprensa focava nas profissões associadas às mulheres, relativas ao cuidado: enfermeiras, madrinhas de guerra e damas de caridade: “[...] Simbolicamente, antes que demonstrar as capacidades das mulheres, a guerra revive os mitos da mulher salvadora e consoladora” (THÉBAUD, 2000a, p. 61)²¹⁴, através dos papéis tradicionalmente associados a elas, apagando da imprensa os novos empregos e papéis, enquanto o movimento feminista buscava abordar esse novo aspecto.

Na França inúmeros trabalhos até então exclusivos masculinos, passam a ser ocupados pelas mulheres, inclusive nas fábricas de material bélico (que pagava “o dobro ou mais que os salários tradicionais nos setores femininos”), vindo das mais diferentes partes pela oportunidade de emprego e salário: “No começo de 1918 seu número chega a 400 mil, isto é, um quarto da mão de obra total (um terço na região parisiense)”, mas teve seu apogeu em 1917, com 40% mão de obra, antes da guerra era 32% (THÉBAUD, 2000a, p. 54-55, 63, 66). O governo, inclusive, fazia propaganda para que as mulheres trabalhassem na fábrica, como uma forma de manter a família e cuidar do soldado (THÉBAUD, 2000a, p. 61).

Se as mulheres francesas tiveram amplo acesso ao mercado de trabalho durante a guerra, o mesmo não se verifica em funções diretamente ligadas ao exército, no qual tinham uma participação mais tímida: a França era mais fechada às mulheres, do que a Inglaterra, abrindo-se lentamente no final de 1916, com uma série de restrições e com horários mais rígidos (THÉBAUD, 2000a, p. 58). De acordo com Stéphane Audoin-Rouzeau (2013, p. 255): “a exclusão das mulheres [no campo de guerra] se apresenta, em quase toda parte, com um elemento estável”, estabelecendo questões de fronteiras de gênero. Mesmo que este afastamento

²¹² A Guerra gera miséria, o que faz com que as mulheres recorram ao trabalho, à caridade e à assistência social (THÉBAUD, 2000a, p. 53). Durante ela há uma pequena assistência social para as francesas de: “1,25 francos por dia mais 0.50 por filho, quando o quilo de pão vale 0.40 francos” (THÉBAUD, 2000a, p. 53).

²¹³ Muitas mulheres fazem afiliação a Cruz Vermelha e a outras sociedades de socorro para atuarem como enfermeiras voluntárias, representando 70 mil delas, enquanto o número de assalariadas era de 30 mil (THÉBAUD, 2000a, p. 66-67).

²¹⁴ “[...] Simbólicamente, antes que demostrar las capacidades de las mujeres, la guerra revive los mitos de la mujer salvadora y consoladora.” (THÉBAUD, 2000, p. 61).

tenha sido feito, ainda existiam outros modos das mulheres participarem das guerras, entre elas como enfermeiras (AUDOIN-ROUZEAU, 2013; STANCICK, 2017).

Durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial as mulheres foram estimuladas pelas revistas e propagandas veiculadas nelas a trabalharem fora, mas sempre mantendo em vista sua feminilidade e também não as insuflando tanto a ponto de que após a guerra mantivessem os seus novos postos. Assim, ao final das guerras, as revistas voltavam a empurrar a retomada do lar e a preocupação com a família, com os papéis mais necessários para o momento, assegurando os postos de trabalhos dos homens (WOLF, 2020, p. 98-99), elas são chamadas a voltarem para a casa, para o seu “verdadeiro” trabalho de “rainha do lar”: para cuidar dele e de sua família, enquanto uma mulher casada (LEJEUNE, 2019, p. 5). Havia durante a Grande Guerra uma visão negativa e desconfiada sobre as trabalhadoras, pois elas simbolizavam, para muitos, um homem que estava na guerra e poderia morrer a qualquer momento, o que gerava medo e raiva, fazendo com que elas fossem acusadas por se aproveitarem da situação (THÉBAUD, 2000a, p. 62).

Os homens que estavam no *front* tinham um sentimento ambíguo em relação às mulheres que ocupavam seus antigos postos de trabalho: ainda continuavam com a imagem da mulher ideal em mente, ao pensar em suas esposas, mães e filhas, ao mesmo tempo, viam nelas uma ameaça para seus lugares tradicionais, e para sua infidelidade (THÉBAUD, 2000a, p. 64-65). Além disso, para os homens, os cuidados femininos podem simbolizar e fazer com que se sintam “humilhados e infantilizados”, pois é um momento em que as mulheres podem descobrir seus segredos e suas fraquezas (THÉBAUD, 2000a, p. 67). A guerra também foi um momento paradoxal para mulheres, por um lado tinha todo o aspecto da morte e restrições, um período em que muitas ficaram viúvas ou órfãs; por outro simbolizou a independência de muitas delas, com a ocupação de trabalhos antes restritos, bem como a ocupação do espaço público e o ensino mais aberto (THÉBAUD, 2000a, p. 63, 65).

Uma das principais forças das madrinhas de guerra, sobretudo no começo da guerra, era a de mulheres que participavam de associações católicas conservadoras. De acordo com Jean-Yves Le Naour (2008) a primeira associação criada para esta finalidade foi *La Famille du soldat*, em janeiro de 1915, pela senhorita Lens. Estabelecendo um papel social esperado das mulheres. No entanto, de acordo com Vincent Béghin, cada jornal adotou um tom muito próprio, levando a segundas, terceiras interpretações do que seriam as “madrinhas”, este seria o caso de *La Vie Parisienne*. Assim, logo essas relações passaram para “um flirt epistolar” (LE NAOUR, 2008).

Se em seu início a ferramenta era utilizada também como uma forma de manutenção de valores e papéis sociais de gênero, logo passou a ser utilizada de outras maneiras. A revista *Fantasio*²¹⁵ teria sido uma das primeiras a subverter a questão moral, trazendo a sessão *Flirt sur le Front*, em 1º de maio de 1915, a revista encerrou a coluna em novembro do mesmo ano devido à grande demanda (LE NAOUR, 2008). Segundo Clara Sadoun-Édouard (2011, p. 52), teria sido ideia de Charles Saglio levar as madrinhas de guerra para *La Vie Parisienne*.

Dessa forma, *La Vie Parisienne* toma a frente, tornando-se rapidamente um sucesso, este fenômeno fez com que aumentasse consideravelmente o preço por linha de cada “pequeno anúncio”: de 2 francos em 1915, para 4 francos em 1918. A revista abriu seu espaço para a solicitação de correspondência para os soldados em guerra com as suas madrinhas em 04 de dezembro de 1915, na edição nº49, onde também insinua sua posição sobre elas.

A madrinha após planejar um dia com várias atividades para junto de seu afilhado, revela, ou melhor, deixa nas entrelinhas, qual seria o melhor momento para ele e entre ambas personagens: a de estar sentado ao seu lado (apontando a cadeira vazia), tomando vinho e comendo frutas, degustando de sua companhia, que nessas horas estaria mais à vontade, utilizando apenas uma camisola e um robe (Fig. 15). Assim, a madrinha e o seu corpo são vistos como uma recompensa ao trabalho dos soldados: “Se a mulher não é então concebida como apta para atuar diretamente nos combates, deve incentivar e premiar aquele que o faz bravamente. E seu corpo é o prêmio [...]” (STANCIK, 2017, p. 97).

Além das próprias insinuações da revista sobre as relações entre madrinhas e afilhados estar além daquela sentimental, segundo Béghin (2018) “o jornal conservador *L’Oeuvre Française* não hesitou em qualificar *La Vie Parisienne* como uma agência de prostituição”. Encontramos uma nota de 1917 em que *L’Oeuvre* que se refere à *La Vie Parisienne*:

²¹⁵ *Fantasio* foi uma revista ilustrada satírica francesa, fundada em agosto de 1906 por Félix Juven, funcionando bimensalmente até 1937. Embora suas capas sejam bastantes diferentes de *La Vie Parisienne*, o conteúdo era bem próximo em relação às imagens, inclusive, muitos dos artistas eram os mesmos, como: Henry Gêrbault, Armand Vallée, Marcel Arnac, F. Lorenzi, Maurice Millière, Fabiano, entre outros. Alguns exemplares podem ser acessados em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34432898g/date>

LA BONNE MARRAINE



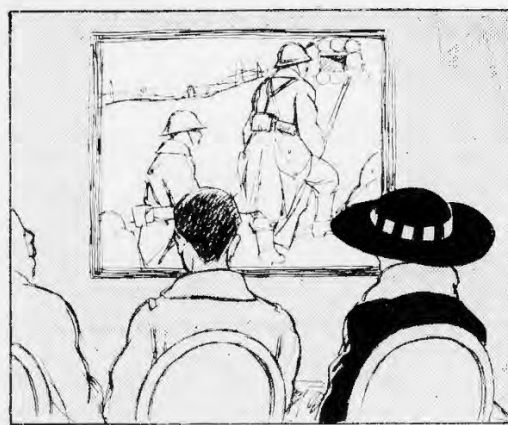
— Mon filicot vient en permission: il faut que je le distraie.



Je le ferai dîner au restaurant: cela le changera du jus et du rata...



D'abord je lui montrerai toutes mes robes...



Et je l'emmènerai au cinéma, où il verra les tranchées.



Et puis je le présenterai à mes amies... pour les faire enrager.



Allons, mon filicot ne sera pas à plaindre: il aura bon souper, bon gîte...
Mais le reste? Ah! sapristi, c'est le reste qui est embarrassant!

F. Fabiano, La bonne marraine (A boa madrinha), *La Vie Parisienne*, nº49, 04 de dezembro de 1915, p. 875-876.

- Meu afilhado vem de licença: preciso distraí-lo. / De início eu me divertirei ao lhe mostrar todos os meus vestidos... / Em seguida eu lhe apresentarei à minhas amigas... para enciumá-las. /

Eu o farei jantar no restaurante: isso o mudará do suco para o vinho... / E eu levarei ao cinema, onde ele verá as trincheiras. / Então, meu afilhado, não será mais digno de pena: ele terá um bom jantar... / Mas e o resto? Ah! “meu deus” (sacristia), é o resto que é constrangedor!

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 15 - *La bonne marraine*

A administração dos correios, desde o início da guerra, tomou a sabia decisão de só conceder as correspondências “posto restantes” às pessoas maiores de idade e com certas garantias. / Ora, existe, na rua Saint Agustin [Casa Iris, nº22], sob um nome mitológico, uma agência de correios privada, que abusa de um estranho privilégio. / Através de certas “revistas” demasiado parisienses [*La Vie Parisienne*], esta agência se dedica a um verdadeiro comércio de “madrinhas de guerra” que releva exatamente o proxenetismo. / Num único jornal, à pequena correspondência, podemos enfrentar até duas colunas de ofertas ou de demandas de madrinhas loiras, morenas ou ruivas, amáveis, bonitas, “generosas” ou “pouco exigentes”, de acordo com as flutuações da oferta e da procura. [...]. (Singular Tolerância, *L'Œuvre*, nº677, 30 de julho de 1917, p. 02)²¹⁶.

Como se pode observar a nota trata *La Vie Parisienne* como um “comércio de madrinhas”, uma “agência de proxenetismo” pelo fato de os anúncios descreverem características físicas e de “atenção”, que estão além de uma pessoa que se dedicaria a ser um ombro amigo. Ao contrário da afirmação feita pelo *L'Œuvre*, pelo menos no que diz respeito aos anos de 1918-1928, não encontramos nenhuma pequena correspondência assinada por mulheres. Assim, com o passar do tempo, “madrinha” tornou-se sinônimo para uma outra figura de mulher, considerada muito longe do ideal de sua criação: a da mulher aproveitadora (LE NAOUR, 2008). Para Le Naour (2008):

De fato, a madrinha de guerra assusta tanto os militares como os moralistas, porque ela encarna a liberalização dos costumes, porque é uma mulher livre que escreve aos homens sem tutela, nem vigilância. Pior, a existência da madrinha recorda que os heróis são seres de carne e osso, que sofrem e necessitam de afeto, que são frágeis e infelizes²¹⁷.

Como se nota, a questão em relação a uma possível “desconfiguração” dos papéis de gênero tradicionais – alguns exemplos serão observados a seguir –, era o que gerava tantas críticas e medo.

Durante o último ano da guerra é possível constatar a preocupação do governo a respeito desses anúncios, isso refletia diretamente no texto de aviso que vinha em todas as edições da coluna:

²¹⁶ « L'administration des postes, depuis le début de la guerre, a pris la sage décision de ne délivrer les correspondances « poste restante » qu'aux personnes majeures et sous certaines garanties. / Or il existe, rue Saint-Augustin, sous un nom mythologique, une agence de poste restante privée qui abuse d'un étrange privilège. / Par le canal de certains « magazines » trop parisiens, cette agence se livre à un véritable commerce de « marraines de guerre » qui relève exactement du proxénétisme. Dans un seul journal, à la petite correspondance, on peut relever jusqu'à deux colonnes d'offres ou de demandes de marraines blondes, brunes ou rousse, aimables, jolies, « généreuses », ou « peu exigeantes », suivant les fluctuations de l'offre et de la demande. [...]. » (*Singulière tolérance*, *L'Œuvre*, nº677, 30 de julho de 1917, p. 02).

²¹⁷ « En fait, la marraine de guerre fait peur aux militaires comme aux moralistes parce qu'elle incarne la libéralisation des mœurs, parce qu'elle est une femme libre qui écrit à des hommes sans tutelle ni surveillance. Pire, l'existence de la marraine rappelle que les héros sont des êtres de chair et de sang, qu'ils souffrent et ont besoin d'affection, qu'ils sont fragiles et malheureux. » (LE NAOUR, 2008).

Todo texto de anúncio ou da “Pequena correspondência” deve ser visto por um comissário de polícia ou por uma autoridade militar. / A direção do jornal se reserva o direito de retornar aos seus autores os textos que não foram redigidos convenientemente ou que poderiam ser mal interpretados. / Visto a superabundância de envios, é necessário contar com um atraso de quatro semanas entre a data de recepção dos anúncios e a data de sua publicação. / A censura interdita que as “Pequenas correspondências” contenham a indicação dos setores postais. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº01, 05 de janeiro de 1918, p. 20²¹⁸).

Portanto, o governo temia uma potencial “denúncia” de lugares do exército através da seção, proibindo assim que fossem indicados os setores postais²¹⁹. Além disso, também se preocupava com possíveis mensagens cifradas ou trocadas entre agentes secretos e/ou inimigos, por isso os anúncios de todas as formas passavam pela censura²²⁰. O texto acima dos anúncios continua da mesma forma até o nº38, de 20 de setembro de 1919, p. 830. Após este número, a informação se restringe ao primeiro parágrafo (*La Vie Parisienne*, nº39, 27 de setembro de 1919, p. 852). A partir de 1921, é acrescentada uma observação: “Visto a superabundância de envios, é necessário contar com um atraso de quatro semanas entre a data de recepção dos anúncios e a data de sua publicação.” (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº26, 25 de junho de 1921, p. 558)²²¹. Mas já a partir do nº33, (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, 20 de agosto de 1921, p. 706) é retirada a frase “Vu la surabondance des envois”.

Não podendo colocar os setores postais de seus endereços, os pequenos anunciantes deveriam recorrer às empresas especializadas de domicílio postal, como é o caso da Casa Iris (mencionada anteriormente pelo *L'Œuvre*), uma das mais famosas da época durante a guerra e após ela, e uma das mais utilizadas pelos leitores de *La Vie Parisienne* que desejavam se corresponder. O seu nome é uma homenagem a deusa grega que era considerada mensageira das deusas e deuses, título bastante apropriado para uma agência que permitia as trocas de mensagens. No entanto, talvez pelo seu imenso sucesso, e pela publicidade indireta na seção *Petite Correspondance*, a Casa Iris só fará propaganda direta na revista em 1930, quando a magazine retoma de algum modo a seção para troca de mensagens: *Iris* poderia ser o “discreto”

²¹⁸ « Tout texte d'annonce ou de “Petite Correspondance” doit être visé par un commissaire de police ou par l'autorité militaire. / La direction du journal se réserve le droit de retourner à leurs auteurs les textes qui ne seraient point rédigés convenablement ou pourraient être mal interprétés. / Vu la surabondance des envois, il faut compter un délai de quatre semaines entre la date réception des annonces et la date de leur publication. / La censure interdit que les « Petites Correspondances » renferment l'indication des secteurs postaux. » (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº01, 05 de janeiro de 1918, p. 20).

²¹⁹ Em 06 de julho de 1918 (*La Vie Parisienne*, nº27, p. 598), acrescentam a informação de que a censura também interditaria “os números das esquadrilhas”.

²²⁰ *L'Œuvre* foi um dos jornais que alertava para estes perigos (*L'Œuvre*, nº530, 05 de março de 1917, p. 01). Yves Combeau (2011, p. 93) ressalta que a censura era feita em todas as formas de correspondência.

²²¹ « Vu la surabondance des envois, il faut compter un délai de quatre semaines entre la date de réception des annonces et la date de leur publication. » (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº26, 25 de junho de 1921, p. 558).

domicílio postal, de “reputação mundial”, por: 6 francos por um mês, 17 francos por três meses e com preço variado para o estrangeiro (Iris, *La Vie Parisienne*, nº12, 22 de março de 1930, p. 233).

Além de ter que gastar com um domicílio postal, não saía nada barato escrever um anúncio na revista, como podemos observar pela tabela a seguir:

Período	Custo
nº01, 1918 – nº09, 1918	3 francos a linha (40 letras, números ou espaços)
nº10, 1918 – nº39, 1920	4 francos a linha (40 letras, números ou espaços)
nº40, 1920 – nº23, 1926	5 francos a linha (40 letras, números ou espaços)
nº24, 1926 – nº48, 1928	6 francos a linha (40 letras, números ou espaços)

Tabela 9 - Valor anúncio *Petite Correspondance*
Fonte: Larissa Brum Leite Gusmão Pinheiro

Cada linha saía mais cara que uma edição da própria revista²²², a fins de comparação, um tubo de aspirinas com 20 comprimidos (para reumatismo, entre outros males), anunciada na própria *La Vie Parisienne*, custava 1^f50 em 1919 (*La Vie Parisienne*, nº10, 08 de março de 1919, p. 196). Dessa maneira, o segmento demonstrava não ser acessível a todos.

Como quanto maior o texto mais caro sairia, aqueles que não podiam, ou não queriam, investir demais, conseguiam ser os mais sintéticos possíveis, sendo econômicos com as palavras ou adotando as abreviações de quase todas as informações. Outras vezes se juntavam em dois ou mais amigos (casos como de um grupo de vinte e quatro mecânicos solicitando madrinhas para todos, outros de onze, de quinze...) para dividirem os custos e conseguirem um pouco mais que as duas linhas mínimas necessárias, em que falavam sua profissão, com quem queriam se corresponder e o endereço postal para a primeira carta.

Enquanto uns escreviam apenas duas linhas, outros, como uma forma de chamar mais atenção, apelavam para textos, às vezes poemas, de várias. Outra maneira de se destacar era deixar a primeira e/ou a última linha sem textos, apenas com pontos para que tomasse mais distância do anúncio anterior e do próximo. Assim, para compensarem as linhas gastas somente com o “respiro” eram econômicos nas palavras, enquanto os que apostavam mais alto, utilizavam as duas ferramentas. Além desses anúncios ficarem mais visíveis ao lado dos outros e de contarem com mais informações - como gostos, o que esperavam, como viviam -, a quantidade de linhas poderia informar uma condição financeira melhor, que a pessoa não se importava e/ou tinha dinheiro suficiente para gastar com isso e, desse modo, com outras coisas

²²² Mesmo assim, encontramos um caso em que o solicitante, Marcel, esqueceu de passar seu endereço (*Petite Correspondance*, *La Vie Parisienne*, nº34, 22 de agosto de 1925, p. 666).

também, chamando mais a atenção. Muitos dos que escreviam anúncios um pouco mais longos se diziam solitários ou tristes, assim, aproveitavam o momento para descrever seus sentimentos. Em todo caso, esses que conseguiam algum destaque poderiam atingir diretamente às mulheres que procuravam por alguém que lhes garantisse certa estabilidade financeira, que a pudesse manter de algum modo. Sendo este um dos motivos pelos quais as “madrinhas” foram associadas às interesseiras. No entanto, encontramos uma inversão, onde um homem jovem solicita uma madrinha para que lhe ajude financeiramente: “TENENTE 28 anos, Marrocos, família modesta deseja se corresponder com madrinha benfeitora, de idade indiferente.” (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº43, 27 de outubro de 1923, p. 902)²²³.

O perfil dos homens que buscavam se corresponder mudou pouco ao longo dos 10 anos, de 1918-1928, assim como suas solicitações²²⁴. Os correspondentes eram de várias partes da França e do mundo. É possível encontrar homens das faixas etárias de 18 até os 56 anos de idade, pelo menos entre aqueles que a informam. A maioria se descreve enquanto “jovens homens”, educados, muitos também se apresentam enquanto bonitos e alegres, mas há também os que com mais de trinta anos já se acham velhos, senhores.

Durante 1918 o número de anúncios para o *Petite Correspondance* é bastante significativo, muitas vezes completando mais de uma página. A maioria deles vinham daqueles que estavam participando diretamente da Grande Guerra: de soldados rasos à generais, todos, após anos de uma vida sofrida, ansiavam por uma mulher que pudesse lhe trazer alguma forma de conforto, e em 1918, esse conforto parecia diretamente aquele ligado ao campo amoroso e/ou sexual. Embora ainda houvesse aqueles que aparentemente só desejavam alguém para conversar, como é o caso de G. Noire: “VELHO mecânico de avião, 35 anos, desde o começo [da guerra] no *front*, demanda madrinha para correspondência. Não exige nem beleza, nem juventude. Escreva: / G. Noire, esquadrilha C. 56, par B. C. M” (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº04, 26 de janeiro de 1918, p. 90)²²⁵.

A maioria dos correspondentes se descreve com algum cargo ligado ao exército: auxiliar farmacêutico no *front*, intérpretes, motoristas de ambulância, ajudantes e oficiais de cavalaria, oficiais de artilharia alpina, observadores de balões, telegrafistas, sinaleiros (operadores de radiocomunicações), telemetrador, soldados rasos, lançador, sapador,

²²³ « LIEUTENANT 28 ans, Maroc, famille modeste dés. cor. av. mar. bienfaitrice, âge indifférent. Ec. 1^{re} lettre Léo, chez Iris, 22, rue St-Augustin, Paris. » (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº43, 27 de outubro de 1923, p. 902).

²²⁴ Sendo 1918 o ano que mais se difere dos outros, dado as especificidades promovidas pela guerra.

²²⁵ « VIEUX mécano d'avion, 35 ans, *front* depuis debut, dem. marraine pour correspondance. N'exige ni beauté, ni jeunesse. Ecrire : / G. Noire, escadrille C. 56, par B. C. M. » (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº04, 26 de janeiro de 1918, p. 90).

artilheiros, pilotos de tanque, cabos, marinheiros – os “lobos do mar” ou “*pompons rouges*” -, aviadores, sargentos; mas também oficiais de alta patente, como, “brigadeiros dragões”, tenentes, comandantes, capitães, marechais, secretário de estado. Havia outras profissões que algumas vezes estavam ligadas ao exército e outras não, entre elas: tradutores, engenheiros, fotógrafos, cinematografistas, pilotos, aviadores, mecânicos, médicos, enfermeiros, farmacêuticos, telefonistas (costumam se dirigir às suas madrinhas como numa chamada por telefone “Alô! Alô!”), eletricitas, engenheiro de minas, cozinheiros. Mas também haviam aquelas mais “livres”, como: estudantes (eram principalmente de medicina), músicos, artistas e professores “das belas artes”, pianistas, violinistas, pintores, escultores, caçadores, motociclistas, automobilistas, advogados, filósofos, poetas, cabelereiros, desenhistas, professores universitários. Mesmo a pós o fim da guerra, a maioria ainda se descreve com profissões ligadas ao exército. Sem dúvidas, àqueles associados de alguma forma ao serviço militar são o que mais procuram alguém para se corresponder. Provavelmente pelo tempo de serviço que ficaram fora, por continuarem longe de casa, entre outros.

Mesmo em 1918, mas muito mais após o final da guerra, vários dos homens que utilizam a seção estão no exílio, “perdidos”, “isolados”, “expatriados”, em zona de guerra ou em alguma missão ²²⁶, nos mais diversos lugares, são eles: Marrocos, Síria, Estados Unidos²²⁷, Tunísia, Nigéria, Turquia, Egito, Londres, Líbano, Senegal, Alemanha, Argélia, China, em alto mar, Java, Silésia, México, Canadá, Dakar, Mauritânia, Holanda, Arábia, Grécia, Suíça, Polônia, Congo, Sahara, Argentina, Sumatra, Índia, Japão, Madagascar, Málaga, Patagônia, Malásia, Palestina, Austrália, Annam (ex-colônia francesa vietnamita), Chile, São Salvador, Tchecoslováquia, Nova Zelândia, Quênia, Cuba, Iraque, Barbados, Escócia, Camarão, Gabão, Colômbia, Serra Leoa, Alasca, Dinamarca, Ceilão (Sri Lanka), Peru, Tunísia, Vietnã, Guiné, Espanha, Mesopotâmia e até mesmo o Brasil²²⁸. Vale ressaltar que muitos desses países eram colônias francesas e belgas, assim, tinham o francês como uma de suas línguas “obrigatórias”, esta é uma das questões que evidenciam de forma mais direta a relação entre colonizadores x colonizados.

²²⁶ Mas também há aqueles que planejam uma viagem à França e por isso desejam conhecê-la um pouco antes, através do olhar de uma madrinha, que se possível possa acompanhá-los posteriormente por um tour em Paris.

²²⁷ O número de estadunidenses que desejavam se corresponder com madrinhas francesas era significativo. Em 1917 os Estados Unidos entraram em guerra como aliados da França (COMBEAU, 2011, p. 95), estabelecendo, uma forte relação com o país e seus habitantes.

²²⁸ Dessas encontramos apenas uma língua inglesa, que foi solicitada por um inglês (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº41, 13 de outubro de 1928, p. 841). Outros perguntavam, afirmavam ou mostravam preferência por se corresponder em: francês, inglês ou espanhol.

E embora fossem franceses em sua maioria, também haviam entre eles: estadunidenses, ingleses, marroquinos, escoceses, holandeses, portugueses, belgas, espanhóis, egípcios, libaneses, irlandeses, indianos, sírios, congoleses-belgas, italianos, tchecos, marroquinos, poloneses, suíços, australianos, colombianos, peruanos e grego.

Esses homens utilizam variados termos e expressões para se autorreferirem, ou mesmo para expressarem suas experiências durante e após anos em guerra, muitos afirmavam estar no *front* desde 1914. Assim, é fácil compreender os motivos de muitos se sentirem solitários e tristes; “cavaleiros em cruzadas” - o “espírito cavallhereisco”, de acordo com Stancik (2017, p. 38-39), era a forma como muitos soldados eram vistos ou se viam, no dever de “enfrentar a morte bravamente”, buscando demonstrar valores como a coragem, honra e virilidade; Athos, Porthos e Aramis (os três mosqueteiros); sombrios; melancólicos; “abatido duas vezes”; feridos de guerra; perdidos na neve; aflitos; “novos ricos”, por terem um novo tanque para cada (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº21, 25 de maio de 1918, p. 468), mas há também aqueles que o chamam de “máquina infernal” (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº12, 23 de fevereiro de 1918); “perdido no deserto da vida”; outros dizem ter se tornado “trogloditas” devido aos anos em batalha; “jovens diabos” ou “diabos azuis” (soldados franceses que lutaram nas montanhas, os “*Chasseurs Alpins*”); “homens do mundo”, que também foram proporcionados pela guerra; “crianças grandes”, enfim, uma série de adjetivos promovidos pelas experiências anteriores.

Desse modo, se a guerra e sua participação nela aumentavam uma apologia à virilidade, reforçando concepções e ideais sobre os papéis de gênero difundidas por diferentes mídias, entre a ela a ilustrada, quando esses homens passaram a demonstrar que a guerra os afetava e que ela os destruía além da questão física, apontavam para uma nova forma de masculinidade. Numa guerra de trincheiras onde o número de mortes era exorbitante, já não havia honra: “O soldado moderno é um combatente humilhado – humilhado em seu corpo – e que confessou sua humilhação [...]” (AUDOIN-ROUZEAU, 2013, p. 242). Ao mesmo tempo em que ela serviu para reforçar alguns aspectos sobre a masculinidade e a virilidade, ela também os desestabilizou (AUDOIN-ROUZEAU, 2013).

As leitoras dessas cartas poderiam ficar comovidas com aqueles que desabafavam ou poderiam ficar de certa maneira “eufóricas” com aqueles que conseguiram manter o estereótipo de virilidade associada ao guerreiro heroico. Ambas, cada qual a sua maneira, poderiam “ativar” aquilo que foram criadas a vida inteira para fazer: servir aos homens, seja lhes cuidando num sentido mais fraternal ou num sentido mais amoroso/ sexual, como mencionado anteriormente.

Os mais vaidosos e/ou com mais dinheiro se mostram com mais adjetivos. Também se afirmavam solteiros, sérios ou de famílias sérias, de boa educação, de boa família (ou que ela inexistia), solicitando mulheres com as mesmas qualidades. O termo mais utilizado era o “*poilu*” (“peludo”, “cabeludo”), como ficaram conhecidos os soldados franceses que lutaram na guerra, mesmo após ela o termo persiste por muito tempo²²⁹. Alguns, com a autoestima muito baixa se caracterizam como “não muito bonitos”, “pouco inteligente e malvado” (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº30, 24 de julho de 1926, p. 631).

Após o final da Guerra muitos se descrevem afetados de algum modo por ela: estão desorientados e buscam sua “reeducação social e sentimental” (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº04, 25 de janeiro de 1919, p. 82); desejam que as salvem da “neurastenia”; que “adocem o seu exílio”; que os alegrem; que lhes tragam felicidade; os tirem da melancolia; que os façam esquecer do passado doloroso; que “dissipem as fumaças de ópio que os envolvem”, (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº22, 31 de maio de 1924, p. 472); que iluminem sua monotonia; que os façam esquecer da guerra ou do exílio; e ainda haviam aqueles que solicitavam “bibelôs ou gravuras” para alegrar o ambiente (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº14, 05 de março de 1919, p. 302)²³⁰. Vários afilhados costumavam pedir, caso fosse possível, fotografias de suas amadas, um dos fatores que explica os anúncios de estúdios fotográficos na revista, que são explorados mais adiantes.

Praticamente todos desejam se corresponder com jovens mulheres, ou com moças, não importando se morenas ou loiras, ou que fossem de diferentes partes da França. As madrinhas mais solicitadas eram as parisienses, no entanto, não são só as francesas eram procuradas por um afilhado, mas também as: russas, inglesas, vienenses, “americanas”, espanholas, inglesas, israelistas, sul-americanas, belgas, marroquinas, algerianas, sírias. Essa demanda, muito provavelmente, se deve ao fato de muitos estarem em outros países, como mencionado anteriormente.

Nas correspondências um número elevado garante “discrição” ou “discrição de honra”, esperando o mesmo sobre o assunto. Separamos os termos utilizados pelos afilhados em *Petite Correspondance* em relação as qualidades que esperavam de uma madrinha ideal. Os adjetivos dizem respeito aos:

²²⁹ De acordo com Stancik (2017, p.57) em definição de um dicionário da época da guerra, o termo compreendia o *poilu* enquanto um “homem forte e corajoso”.

²³⁰ A guerra foi traumática para os homens, ela trouxe um novo horror com as guerras de trincheiras (THÉBAUD, 2000a, p. 64).

1) *Atributos espirituais/ sentimentais*: gentis, sentimentais; amáveis; sensíveis; afetuosas; espirituais; espirituosas; doces; originais e não banais; graciosas; “estrelas” que iluminem a vida; inteligentes; sérias; alegres; felizes; inteligentes; de sentimentos elevados; caráter elevado; sinceras; pacientes; distinta sentimentalmente; entusiasmadas; consoladoras;

2) *Atributos físicos*: belas; bonitas; jovens; moças; mulheres jovens; ideal de Baudelaire (*La Vie Parisienne*, nº03, 19 de janeiro de 1918, p. 66); morenas; loiras; ruivas; charmosas; grandes ou baixas; cabelos longos; que não precisam ser belas;

3) *Atributos sociais*: localidade específica ou não; faixa etária específica; com idade indiferente (poucos desejam se corresponder com mulheres mais velhas, entre 40-45 anos); distintas; solteiras; elegantes; de boa família; que não tenha outro afilhado; respondam-lhes rapidamente; discretas; moderna; cultas; letradas; independentes; desinteresseiras; distinta moralmente; moral de nível elevado; camaradagem; discretas; refinadas; fina;

4) *Atributos profissionais*: “mulheres do mundo” (que pode tanto se referir as mulheres de classes mais abastadas e cultas, como prostitutas); artistas; *midinettes*; manequins; modistas; musicistas; dançarinas; artistas de teatro; vendedoras de lojas; mulher das letras; das belas artes; datilógrafas;

5) *Interesses de lazer*: gostos artísticos e literários; gostos elevados; amantes das letras e artes; amantes do esporte; gostos simples; amantes de viagens.

Esses atributos poderiam ser usados de forma individual ou de forma associada, colocando vários deles ao mesmo tempo, podendo tanto ser aditivas, como alternativas. Tomamos como exemplos alguns casos peculiares: a de afilhados que desejavam uma madrinha ao gênero/ tipo dos desenhos encontrados na própria revista.

Era comum encontrar ilustrações de Hérouard e de outros artistas em que as jovens mulheres além de entregarem seus corações aos soldados – o admirarem enquanto heróis, esperarem e torcerem para o seu retorno em segurança –, também (man)tinham relações sexuais/amorosas com eles, como vimos na Figura 15. Com certeza este é um dos motivos para os anúncios que descrevem as madrinhas como aquelas desenhadas pelos artistas de *La Vie Parisienne*. Compilamos aqui os pequenos anúncios que se referiam diretamente as mulheres desenhadas por eles:

DOIS subtenentes [da marinha], 24 e 26 anos, demandam se corresponder com madrinhas, jovens, gentis e alegres, gênero Hérouard para Luzin e Léonnec para

Renaudin. / Escreva: Navio de guerra, *Pluton*, para B. N. M. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº04, 26 de janeiro de 1918, p. 89)²³¹.

A MADRINHA que eu gostaria é morena, magra, esbelta, gênero Fabiano, fina, elegante, distinta, muito afetuosa. Escreva: / capitão All Right, casa Iris, rua Saint-Augustin, Paris). (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº04, 26 de janeiro de 1918, p. 90)²³².

MADRINHA jovem, bonita parisiense, gênero “René Vincent”, mulher do mundo ou artista espiritual, afetuosa, que goste de escrever, que não tenha ainda afilhado, não (re?)leia muito Join [?]. Marechal de alojamento do *front*, 26 anos, parisiense, aguarda sua amável correspondência. Foto se possível. / Discrição de honra. / Escreva a primeira carta: / L. Jotted. 86° R. A. L., para B. C. M. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº08, 23 de fevereiro de 1918, p.180, 8 linhas)²³³.

O QUE necessito para ser feliz? Uma madrinha! jovem, bonita, gênero Héroutad, alegre e verdadeiramente parisiense. Esc.: C. Ramillon. 59° R. I., 1° batalhão, para B. C. M. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº09, 02 de março de 1918, p. 202)²³⁴.

AS correspondências das madrinhas são necessárias para iluminar uma seção às trincheiras; midinettes gênero Héroutard e Fabiano. Respondam rápido a nosso chamado! / Escreva à: / Irmã, 1ª Cie do 18° R. I., para B. C. M., Paris. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº12, 23 de fevereiro de 1918, p. 270)²³⁵.

HÁ ainda madrinhas gênero Fabiano ou Héroutard para um brigadeiro da aviação. Escreva: / Brigadeiro Fleury, seção A. S. 100, p. B. C. M., Paris. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº14, 06 de abril de 1918, p. 314)²³⁶.

Ó VOCÊ que possui o divino talismã / Quando irá me escrever, gentis madrinhas / Gênero Héroutard ou gênero Fontan / Nos ilumina com os seus pensamentos serenos? Escreva: A. e E. Drys, 35° B. A. C. 75, para B. C. M. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº22, 01 de junho de 1918, p. 490)²³⁷.

DOIS artilheiros solicitam correspondência com madrinhas bastante parisienses, gênero Fabiano. Escr.: cap. Jérôme Coignard ou ten. Kraken, 1° gr. Du 1° R. A. C., B.

²³¹ DEUX enseignes de vaisseau, 24 et 26 ans, demandent correspondance avec marraines jeunes, gentilles et gaies, genre Héroutard pour Luzin, et Léonnec pour Renaudin. / Ecrire : Mouilleur de mines *Pluton*, par B. N. M. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº04, 26 de janeiro de 1918, p. 89).

²³² LA MARRAINE que je voudrais est brune, mince, élancée, genre Fabiano, fine, élég., dist., très affect. Ecrire : / capitaine All Right, ch. Iris, rue St-Augustin, Paris. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº04, 26 de janeiro de 1918, p. 90).

²³³ MARRAINE jeune, jolie Parisienne, genre « René Vincent », femme du monde ou artiste spirituelle, affectueuse, aimant écrire, n'ayant pas encore filleul (re?)lisez pas plus Join. Maréchal des logis *front*, 26 ans, Parisien, attend votre aimable correspondance. Photo si possible. Discretion d'honneur. / Ecrire premiere lettre : / L. Jotted. 86° R. A. L., par B. C. M. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº08, 23 de fevereiro de 1918, p.180, 8 linhas).

²³⁴ QUE faut-il pour être heureux ?... Une marraine ! jeune, jolie, genre Héroutard, gaie et vraiment Parisienne. Ecr. : C. Ramillon. 59° R. I., 1er bataillon, par B. C. M. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº09, 02 de março de 1918, p. 202).

²³⁵ « DES correspondances de marraines, il en faut pour égayer une section aux tranchées ; midinettes genre Héroutard et Fabiano. Répondez vite à notre appel ! / Ecrire à : / Sister, 1ª Cie du 18° R. I., par B. C. M., Paris. » (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº12, 23 de fevereiro de 1918, p. 270).

²³⁶ RESTE-T-IL encore marraine genre Fabiano ou Héroutard pour brigadier d'aviation. Ecrire : / Brigadier Fleury, section A. S. 100, p. B. C. M., Paris. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº14, 06 de abril de 1918, p. 314).

²³⁷ « O VOUS qui possédez le divin talisman / Quand allez-vous écrire, gentilles marraines / Genre Héroutard ou genre Fontan, / Nous égayer par vos pensées sereines ? / Ecrire: A. et E. Drys, 35° B. A. C. 75, par B. C. M. » (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº22, 01 de junho de 1918, p. 490).

C. M. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº23, 08 de junho de 1918, p. 512)²³⁸.

Ó VOCÊ que parece com as belas silhuetas evocadas por René Vincent, vinde trazer a um jovem telemetrador sem madrinha o precioso conforto de sua afetuosa. Correspondência / Prim. Carta: Auriz, casa Iris, rua St-Augustin, n22, Paris. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº24, 15 de junho de 1918, p. 534)²³⁹.

/ UMA MADRINHA de Fabiano? // Esc. Louis Berther, 25º bat., 23ª artil. Colon., para B. C. M. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº26, 29 de junho de 1918, p. 578)²⁴⁰.

DOIS jovens sub-oficiais sem madrinhas, que juntos possuem 44 anos de idade, solicitam uma bonita musicista, gênero Hérouard. Escreva: / Johnson, 7º batalhão de marcha Indo China, B. C. M.). (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº38, 21 de setembro de 1918, p. 828)²⁴¹.

JOVEM belga, solteiro, amoroso grande, que adora a França, deseja se corresponder seriamente com uma jovem e bonita madrinha gênero Hérouard ou Millièrre, ajudando assim a alegrar sua estadia na África. Escreva: Butterfly, intertropical, Elisabethville, Katanga (Congo, Belge), via Cape Town. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº37, 11 de setembro de 1920, p. 680)²⁴².

JOVEM parisiense, sentimental, perdido no interior de Toulouse, deseja se corresponder com parisiense gênero Hérouard. Esc. Lebye 156. Rap. Inf, Port Mez, Toul. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº06, 10 de fevereiro de 1923, p. 123)²⁴³.

Ao todo foram encontrados treze anúncios com referências diretas, entre 1918-1928, sendo que delas, onze foram publicadas em 1918. Os homens estavam ansiosos por conseguirem alguém que lhes tratasse como “prometido” pelos desenhos. O tipo mais citado é a desenhada por Hérouard (oito vezes), seguido por Fabiano (cinco vezes), René Vincent (2 vezes), Georges Léonnec, Léo Fontan e Maurice Millièrre (1 vez cada).

Em comum todas as personagens eram jovens, magras, brancas e frequentemente apareciam seminuas ou nuas. As principais diferenças consistiam na cor dos cabelos e nos

²³⁸ DEUX artilleurs dem. correspondance avec marraines très Parisiennes, genre Fabiano. Ecr.: cap. Jérôme Coignard ou lieut. Kraken, 1º gr. Du 1º R. A. C., B. C. M. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº23, 08 de junho de 1918, p. 512).

²³⁹ O VOUS qui ressemblez aux fines silhouettes qu'évoque René Vincent, venez apporter à un jeune télémétrur sans marr. le précieux réconfort de votre affect. corresp. / Prem. Lett.: Auriz, ch. Iris, 22, r. St-Augustin, Paris. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº24, 15 de junho de 1918, p. 534).

²⁴⁰ / UNE MARRAINE de Fabiano ? // Ecr. Louis Berther, 25º batt., 23º artil. Colon., par B. C. M. *Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº26, 29 de junho de 1918, p. 578).

²⁴¹ DEUX jeunes sous-officiers sans marraine, réunissant ensemble 44 ans d'âge, en demandent une jolie musicienne, genre Hérouard. Ecrire: / Johnson, 7º bataillon de marche Indo Chinois, B. C. M. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº38, 21 de setembro de 1918, p. 828).

²⁴² JEUNE belge, célibataire, aimant grande, adorable France, désire correspondance sérieuse avec jeune et jolie marraine genre Hérouard ou Millièrre, aidant ainsi à engayer son séjour en Afrique. Ecrire: Butterfly, intertropical, Elisabethville, Katanga (Congo, Belge), via Cape Town. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº37, 11 de setembro de 1920, p. 680).

²⁴³ JEUNE Parisien sentimental, perdu au fond de Toul. dés. correspondre avec Parisienne genre Hérouard. Ec. Lebye 156. Rap. Inf, Port Mez, Toul. (*Petite Correspondance, La Vie Parisienne*, nº06, 10 de fevereiro de 1923, p. 123).

rostos. Os tipos de Hérouard e de Fabiano costumavam ser morenas, as de Vincent e Millièrre loiras, as de Léonnec ruivas e a de Fontan eram as que mais variavam.

Solicitando por uma madrinha de tipo específico, já estava incorporado no pedido uma série de qualidade, algumas elencadas anteriormente. As profissões que mais aparecem dialogam diretamente aqui, pelas formas como as figuras desses artistas eram abordadas, são elas as “mulheres do mundo” e artistas. O termo era comumente utilizado como eufemismo para prostitutas, como vimos no começo deste capítulo era comum a associação que era feita de artistas com mulheres de “vida fácil” – embora a primeira possa também se referir a uma mulher sofisticada, portanto de uma classe mais elevada –, e, assim, à uma mulher de mais fácil acesso sexual. Portanto, de algum modo, todos desejavam uma madrinha que lhe fosse gentil, o nível dessa gentileza era a que variava.

A seção vai diminuindo aos poucos em 1919, para cerca de 1/3 da página, para aumentar levemente para quase 2/3 da página em 1920. Levantamos algumas hipóteses para esta queda e em seguida o seu aumento: logo após o término da guerra, muitos puderam voltar as suas casas e buscaram reaproveitar suas famílias, ou mesmo estabelecer novos contatos, mas dessa vez pessoalmente. Também, podemos ressaltar que findada a guerra, houve a necessidade de reconstrução do país (COMBEAU, 2011, p. 97), retomar e buscar por empregos, enfim, uma série de atividades que poderiam afetar diretamente as preocupações no momento. Enquanto que o aumento, em 1920, poderia sugerir que a euforia do retorno e os novos contatos, já haviam passado, além disso, muitos que desejam se corresponder estão exilados.

A partir de 1919 vemos algumas mudanças em relação à matiz das correspondências. Há menos exigências, são mais afeitosas, gentis e poucos descrevem as características com tantos detalhes que lhes agradariam em uma madrinha como em 1918. As referências às mulheres do mundo, midinettes e artistas, diminuem consideravelmente, passam em sua maioria a utilizar “madrinhas gentis”. Desse modo, o tom que parecia mais insolente no ano da guerra parece ir se perdendo, ou pelo menos vai ficando mais discreto. O número do que solicitam fotografias também diminui, mantendo-se em certa constância.

Com o passar dos anos a seção diminuí consideravelmente, muitas vezes chegando há 1/6 ou mesmo 1/9 da página nos últimos anos de sobrevivência. Em alguns números chegou a ter apenas duas correspondências. A pouca demanda talvez seja o motivo para *Petite Correspondance* ter acabado. No final de 1928 a coluna deixa de existir sem dar aviso prévio ou justificativa pública, sendo a última publicação em 1º de novembro de 1928, (*Petite Correspondance*, *La Vie Parisienne*, nº48, 1º de dezembro de 1928, p. 984), provavelmente cancelada pelo diretor artístico Henry Fournier e/ou o gerente Charles Logier.

1.2.4.2.1 *Les Annonces de “La Vie Parisienne”* : novas abordagens

Em 1931, sem nenhuma referência nas edições anteriores²⁴⁴, a coluna volta, mas reformada, a começar pelo nome de *Petite Correspondance* passa agora para *Les Annonces de “La Vie Parisienne”* (Os anúncios de “*La Vie Parisienne*”) ²⁴⁵. Antes dos anúncios da coluna, a revista fazia o seu próprio:

Para publicar um anúncio: / Enderece à “Vie Parisienne”, rua Tronmontant, nº29 (cheque, mandato ou dinheiro), calcule o valor de 10 francos a linha de 38 letras, sinais ou ESPAÇOS. / Para a domiciliação e reexpedição, suplemento de 25 francos para a França e 35 francos para o estrangeiro. / Os anúncios que nos chegam até sábado, antes do meio-dia são inseridos no número do sábado seguinte. / A Direção se reserva o direito de modificar ou recusar os anúncios que não possam ser inseridos. (Les Annonces de “La Vie Parisienne”, *La Vie Parisienne*, nº42, 17 de outubro de 1931, p. 981)²⁴⁶.

O aviso anuncia um custo bem mais alto do que o do último ano de 1928, tendo ainda diminuído dois caracteres. *La Vie Parisienne* passa a oferecer um novo serviço: o de domicílio postal²⁴⁷, concorrendo com a Casa Iris, assim como os próprios pequenos anúncios, esta era uma opção cara. Portanto, não seriam todas as pessoas que poderiam utilizar a seção, pelo menos no que diz respeito ao envio de uma carta.

Outra novidade era que agora a seção também contava com um logotipo próprio: ao fundo a imagem da Torre Eiffel, à frente a imagem de uma mulher jovem distribuindo (jogando) cartas a três homens enfileirados, de uniformes, cada um de um tipo específico (talvez para simbolizar as forças militares: aeronáutica, marinha e exército ou para se referir aos militares de outras nacionalidades, provavelmente França, Bélgica e Grã-Bretanha pelos tipos nos uniformes, mostrando que a seção era internacional). Podemos interpretá-las de algumas

²⁴⁴ Imaginamos que para sua primeira aparição ela deva ter feito algum tipo de propaganda por outros meios, como, papéis avulsos dentro da revista. Conjecturamos isso pela quantidade de anúncios apresentados na edição nº42 de 1931, para que ela tivesse o que apresentar nesta seção, era necessário que as pessoas enviassem anteriormente as suas pequenas correspondências.

²⁴⁵ A coluna aparece em apenas duas edições dos anos estudados: *Les Annonces de “La Vie Parisienne”*, *La Vie Parisienne*, nº42, 17 de outubro de 1931 e nº45, 07 de novembro de 1931).

²⁴⁶ « Pour faire insérer une annonce : / Adresse à la « Vie Parisienne », 29, rue Tronmontant (chèque, mandat ou espèces) calculé à raison de 10 francs la ligne de 38 lettres, signes ou ESPACES. / Pour la domiciliation seule des lettres à nos bureaux, ajouter un supplément de 10 fr. par annonce. Pour la domiciliation et la réexpédition, supplément de 25 fr. pour la France et 35 fr. pour l’Étranger. / Les annonces qui nous parviennent le samedi avant midi sont insérées dans le Numéro du samedi suivant. / La Direction se réserve le droit de modifier ou de refuser les annonces qui ne pourraient être insérées. » (*Les Annonces de “La Vie Parisienne”*, *La Vie Parisienne*, nº42, 17 de outubro de 1931, p. 981).

²⁴⁷ O endereço que aparece, rua Tronmontant, não foi encontrado em outra parte da revista, a não ser na própria coluna no outro número, em nenhuma outra edição. Também não o encontramos nos endereços atuais, assim, supomos que tenha havido algum erro, ou que a rua Tronchet também fosse conhecida pelo outro nome.

maneiras: de que o próprio título da revista seria simbolizado pela mulher que distribui as cartas ou de que uma mesma mulher poderia se corresponder com vários pretendentes; e de que ainda havia uma referência ao universo militar. Em ambos os casos a relação de gênero é interessante e aponta, de certo modo, para a liberalização dos costumes, já mencionada anteriormente, as “madrinhas” seriam livres para escolher quais as formas e com quantos iriam se corresponder (Le NAOUR, 2008).

Além desses pontos, a seção aparece com uma grande diferença: agora, muitos dos anúncios são de mulheres. Assim como os homens faziam em *Petite Correspondance*, elas descrevem suas características para seduzir seus correspondentes: a cor do cabelo, a distinção, a idade, o tipo físico, o “espírito” moderno. Dizem-se: esportistas, modernas, magras, refinadas, midinettes, até mesmo de “mãos muito brancas”, colocando os valores de uma raça branca como um importante fator de distinção social. Procuram por: companheiros para passeios nos rios, professores de alemão, um companheiro. Os homens continuam se descrevendo para conquistar uma “madrinha” (termo ainda utilizado por muitos): são educados, afetuosos, de idade variada, até mesmo um nobre de 60 anos. As profissões variam de estudantes de medicina às profissões ligadas ao exército, como: marinha, telegrafia, aviação. Vários deles deixam claro que não querem “profissionais”, ou seja, prostitutas, pedindo para que elas se abstenham. Pintam-se como homens discretos, que procuram companheiras, midinettes, “mulheres do mundo”. São tanto franceses, quanto estrangeiros e também moram em locais diferentes. A maioria das pessoas que “se anunciam” gastam pelo menos 40 francos e utilizam o próprio endereço da revista para se corresponder, gerando uma despesa extra.

Os pequenos anúncios ocupam cerca de três páginas e dividem espaços com: anúncios de pequenos imóveis para alugar; uniões estáveis sigilosas; álbuns ilustrados galantes; agências de casamentos; parteiras²⁴⁸; cuidados de beleza, como casas de massagens, com massagistas homens e mulheres; ciências ocultas, como tarô, quiromancia, leitura da mão, astrologia, guias; estúdios de fotografia, álbuns de fotografia; artigos de higiene; filmes “proibidos”, livros e livrarias. No caso desta última é interessante observar o recurso utilizado por *Miss Edith*, especializada em álbuns galantes, livros ilustrados e fotografias raras, faz anúncios em diferentes línguas (francês, inglês e alemão), mas ao estilo de uma “pequena correspondência”.

Há possíveis anúncios de prostituição feminina, uns mais velados, solicitando homens que lhes ofereça proteção, enquanto outros são mais abertos, em que as mulheres afirmam ter uma casa onde possam receber seus encontros e ainda que não estariam interessadas nas

²⁴⁸ “[...] *Sagae*, termo do qual talvez provenha realmente, segundo presume Dufour, a palavra francesa parteira (sage femme). [...]” (BASSERMANN, 1968, p. 87).

“complicações sentimentais”, dando a entender que gostariam de uma relação apenas sexual, como nos casos a seguir:

Tenho 23 anos, bonita, elegante, cur. [?], mod., adoro o inesperado, detesto as complicações sentimentais. Possuo um belo apartamento em Paris. Encontrei por este jornal um senhor que divida seus gostos? Idade indiferente, mas belo por favor [?]. Porque eu odeio toda a mediocridade. Armide, Stop, Estação St-Lazare. (*Les Annonces de “La Vie Parisienne”*, *La Vie Parisienne*, nº45, 07 de novembro de 1931, p. 1054)²⁴⁹.

O senhor Roma, que gastou uma pequena fortuna, pelo menos mais de 200 francos, com o seu anúncio, em que fez várias especificações sobre as qualidades que gostaria, deixa bem claro uma: a de que não gostaria de uma “profissional”:

SENHOR italiano, 40 anos, vive no Egito, caráter terno e afetuoso, muito distinto e culto, dispondo de pequena comodidade, vindo da Europa final de julho, deseja encontrar-se com uma jovem dama bem apresentada, fina, alegre, boa musicista, educação séria, loira de olhos azuis, possuindo alguns meios, a quem ofereceria algumas semanas de viagem ou de férias em um recanto charmoso, não muito mundano. Circunstâncias e simpatia sinceras ajudam, estadia de alguns meses no inverno do Cairo não está excluído. Nacionalidade indiferente. Profissionais e aventureiras se abstenham. Se possível escrever com fotografia (restituição e discrição garantidas) ao **Senhor ROMA**, à “Vie Parisienne”. (*Les Annonces de “La Vie Parisienne”*, nº45, 07 de novembro de 1931, p. 1054)²⁵⁰.

Com o tipo de anúncio feito por ele, a quantidade que gastou, bem como por suas promessas, provavelmente deve ter chamado muito a atenção das mulheres (e dos homens também), em especial aquelas que se pareciam com muitas das desenhadas na revista²⁵¹, as que justamente ele rejeita: as moças que procuravam alguém que as mantivesse. Não seria tão difícil, ainda mais a distância, se passar por alguém com aquelas características e conseguir tirar algum proveito. Se ainda hoje, com todas as mídias disponíveis, o fácil acesso à pesquisa por meio digital, há pessoas que são enganadas pelas redes sociais virtuais, justamente pelo

²⁴⁹ « J’AI 23 ans, jolie, élé. cur. mod. adorant l’imprévu, détestant les complic. sentiment. Je possède un coquete pied-à-terre à Paris. Trouverai-je par ce journal Monsieur partageant mes goûts. Age indiff. mais belle sit. Car je hais en tout la médiocrité. **ARMIDE**, Stop, Gare St-Lazare. » (*Les Annonces de “La Vie Parisienne”*, *La Vie Parisienne*, nº45, 07 de novembro de 1931, p. 1054).

²⁵⁰ « Italien 40 ans habitant l’Egypte caractère tendre et affectueux très distingué et très cultivé disposant petite aisance, venant Europe fin juillet, désire y rencontrer jeune dame présentant bien, fine, enjouée bonne musicienne, éducation sérieuse, blonde aux yeux bleus préférée, possédant quelques moyens, à qui il offrirait quelques semaines de voyage ou de villégiature dans coin charmant pas trop mondain. Circonstances et sympathique sincère aidant, séjour de quelques mois d’hiver au Caire pas exclu. Nationalité indifférente. Professionnelles et aventureuses s’abstenir. Ecrire possiblement avec photo (restitution et discrétion garanties) à **Monsieur ROMA**, à la “Vie Parisienne”. » (*Les Annonces de “La Vie Parisienne”*, nº45, 07 de novembro de 1931, p. 1054).

²⁵¹ Tópico abordado posteriormente no Capítulo 3.

relacionamento ser a distância, quem diria em uma época em que a acessibilidade às informações não era algo tão fácil.

Nesse sentido, as mensagens de Roma e Armide, ainda que bastante posterior à guerra, deixam em evidência aquilo que já era denunciado por outros, como visto anteriormente: *La Vie Parisienne* favorecia de modo direto e indireto as relações entre potenciais clientes e prostitutas.

1.2.5 Propagandas

As propagandas encontradas em *La Vie Parisienne* são peças que colaboram para a nossa compreensão sobre ela, sobretudo o seu tom e o seu público alvo. Segundo Ana Luiza Martins (2006, p. 244):

[...] revista e publicidade, direcionavam-se para o mesmo propósito, qual seja: dar-se a conhecer, divulgar-se, “produzir-se para vender-se”, razão pela qual muitos periódicos revelaram-se economicamente viáveis, tão-só pela proposta de divulgação de produtos, isto é, pelo seu caráter publicitário. A revista, pois, era a publicidade; ou por outra, no periodismo da época, a revista transformou-se na embalagem ideal para o produto publicidade.

Tendo em vista essas relações, os anúncios encontrados no periódico provavelmente significavam um bom lucro ou, no mínimo, contribuíam na manutenção da revista, já que ocupavam pelo menos 1/5 de suas páginas (sem contar as edições de números especiais, em que as propagandas multiplicavam). Em *La Vie Parisienne* é possível encontrar reclames muito simples, quase como uma “*Petite Correspondance*” - anúncios pequenos, muitos os quais não possuem nem uma forma de ilustração²⁵² -, até os mais elaborados, sofisticados que

²⁵² Pelo menos desde 1905 até 1929 *La Vie Parisienne* destinou certos anúncios pequenos a um segmento especial, identificados como *Paris-Partout* (*Paris por todos os lados*), onde são feitos pequenos textos para cada marca ou serviço. Os números 06 e 07 de 1929 trazem uma transição do nome “*Échos et Nouvelles de Paris et de Partout*” (*Ecos e novidades de Paris e por tudo*) para que a partir do nº08 de 1929 o nome seja substituído apenas por *Échos et Nouvelles* (*Ecos e notícias*), trazendo também alguns avisos, como este, que ainda ecoa os resultados da Grande Guerra: “Solicitaram-nos que informemos a todos os nossos leitores, ex-combatentes, de que prazo fixado pela lei de 09 de janeiro de 1926, para a constatação de ferimentos recebidos ou de doenças contraídas em serviço, prazo que expiraria em 31 de dezembro de 1928, foi prolongado até 31 de dezembro de 1930. / Mediante simples pedido, acompanhado de um selo para a resposta, o F. O. S de mutilados, Boulevard Baumarchais, 85, Paris, dará todas as informações úteis sobre as formalidades a serem cumpridas. / Dizem que a fortuna é cega. Deve haver surdos entre aqueles que ele gosta de favorecer: até à data a lista das leis não reclamadas de saques financeiros inclui nada menos do que 6 lotes de um milhão, três de 500.000 francos, 16 de 250.00, - quantos outros de menor importância. Dê uma passada de olhos aos seus títulos, senhor: talvez você seja milionário e não faça ideia.”” (« On nous demande d’aviser tous nos lecteurs, ancien combattants, que le délai fixé par la loi du 9 janvier 1926, pour la constatation de blessures reçues ou de maladies contractées en service, délai qui expirait le 31 décembre 1928, a

costumavam ser de marcas mais conhecidas no período, de uma página inteira, como dos produtos das Gibbs, Glycodont, Guelddy, Malacine, Abdulla, Librairie Hachette, Waterman, L'Oréal, A. Rochlin, Le Mage Balthazar, Erasmic, principalmente nos até meados dos anos 1920 e, mais para os anos finais, propagandas da Regie Française, Frank-Braun, Hotchkiss, Palais de la Méditerranée, entre outras.

Evidentemente, quanto maior o espaço ocupado pela propaganda, mais caro sairia para o anunciante. Assim, muitas vezes, uma marca que não tenha tanto apelo ao público da revista, ou que queira economizar de algum modo, deixa para as datas mais importantes as publicidades mais elaboradas. Outras vezes, como é o caso do cigarro *Abdulla*, cria histórias, que são contadas ao longo do tempo.

O magazine recebia as ordens publicitárias em seu escritório situado na rua Tronchet, nº29, Paris. Em 1931 há uma pequena notificação aos anunciantes para que prestassem atenção à escrita, pois: ***“Recomendamos aos nossos anunciantes, e particularmente aos que desejam que o correio lhe seja devolvido, que escrevam muito claramente o texto a inserir, sendo qualquer erro, com efeito, a causa de retificações intermináveis.”*** (*La Vie Parisienne*, nº45, 07 de novembro de 1931, p. 1054)²⁵³.

Algumas marcas chegaram a contratar os serviços dos ilustradores da própria revista para que elaborassem imagens para seus anúncios, são eles: Chéri Hérouard, Maurice Millièrre, Georges Léonnec, René Vincent, Henry Gerbault, Vald'Es, sendo que os dois primeiros são os que mais produzem peças publicitárias diferentes. Assim, circulando em *La Vie Parisienne* (e em outros lugares), era uma forma do produto conseguir reforçar o apelo junto ao público consumidor da revista. Algumas delas serão exploradas a seguir.

No decorrer dos anos 1918 a 1931 muitas coisas mudaram, enquanto tantas outras permaneceram, como é o caso da recorrência de certas marcas ou mesmo de sua forma visual, por isso podemos traçar um panorama geral – e dar mais atenção à certas particularidades –, sobre a publicidade dentro da revista. Há anúncios dos mais variados nas páginas de *La Vie*

été prolongé jusqu'au 31 décembre 1930. / Sur simple demande, accompagnée d'un timbre pour la réponse, le F. O. S. des mutilés, 85, boulevard Beaumarchais, Paris, donnera tous renseignements utiles sur les formalités à accomplir. / Il paraît que la fortune est aveugle. Il doit y avoir des sourds parmi ceux qu'il lui plaît de favoriser : à ce jour la liste des lois non réclamés de tirages financiers ne comprend pas moins de 6 lots d'un million, trois de 500.000 francs, seize de 250.000, - combien d'autres de moindre importance. / Un coup d'œil sur vos titres, Monsieur : vous êtes peut-être millionnaire et vous ne vous en doutez pas. ») (*Echos et nouvelles, La Vie Parisienne*, nº08, 23 de fevereiro de 1929, p. 158).

²⁵³ « *Nous recommandons à nos annonceurs, et tout particulièrement à ceux qui désirent que le courrier leur soit réexpédié, d'écrire très lisiblement le texte à insérer, toute erreur étant, en effet, la cause de rectifications interminables.* » (*La Vie Parisienne*, nº45, 07 de novembro de 1931, p. 1054).


Parisienne, estes foram divididos em tópicos conforme suas principais características e finalidades²⁵⁴:

1) *Produtos de beleza*: cosméticos variados que prometiam a melhora na aparência física. São eles: pó de arroz; maquiagem; cremes contra as rugas no rosto, olheiras e bolsas nos olhos, enfim contra o envelhecimento precoce – muitos prometiam quase que uma “cura milagrosa” para que mulheres tivessem a pele lisa de novo. A partir de 1900, período de abertura dos institutos de beleza, há uma modernização nos cuidados com a pele, do rosto e das mãos por meio de desenvolvimentos de novos produtos, em demanda do crescimento da busca pelo “controle da aparência”, essa questão também está diretamente relacionada ao aspecto econômico e social (ORY, 2011, p. 158-160). Muitos desses produtos acabam utilizando em suas propagandas, não só o foco no embelezamento, mas também como ele está atrelado à saúde (ORY, 2011, p. 161).

Podemos observar essas questões nas imagens a seguir, uma produzida por Chéri Hérouard e outra por Maurice Millière (Figura 16). A primeira de Hérouard, de 1922, traz uma dramatização de que uma mulher com a pele bastante enrugada e flácida utilizando o creme Tokalon passa a ter uma pele firme e lisa, trata-se de uma mesma personagem, os elementos como o mesmo brinco, colar e cabelo reforçam essa alusão, em dois momentos, reafirmando tudo aquilo que é escrito no texto que explica seu funcionamento.

O creme que prevê resultados satisfatórios já após o primeiro mês de uso acentua sua qualidade ao dar a possibilidade de reembolso do valor do produto caso este não atenda as expectativas de suas clientes. A pergunta “O que um creme deve fazer por você?” é respondida visualmente e textualmente, buscando argumentos “científicos” como “a nutrição adequada da pele”, em outros momentos, que também teria respaldo científico neste período, mas que há tempos sabemos não ser, embora muitos ainda insistam nisso, é a de naturalizar certos aspectos do comportamento feminino, como buscar a beleza e a juventude. A imagem de Millière, de 1927, é um bom contraponto, nela, assim como no texto, não há nenhuma menção há algo que era considerado feio, como as rugas e a flacidez. Nela respira-se apenas jovialidade, beleza e certo narcisismo, o texto reforça o frescor que o creme proporciona a peles mais delicadas. Enquanto na propaganda à esquerda é possível se reverter o mal causado pelo tempo, na outra é possível nunca ter passado por tal malefício, como se os anos não importassem.

²⁵⁴ Buscamos levantar todos os tipos de produtos e serviços.



CE QU'UNE CRÈME DOIT FAIRE POUR VOUS

Pour réaliser le désir si naturel de la femme de conserver sa beauté, et de prolonger sa jeunesse, la crème joue à l'heure actuelle un rôle capital. Mais souvent que la crème employée est une simple crème de toilette qui ne peut que protéger la peau contre les intempéries. La Crème Tokalon est l'idéale combinaison d'une excellente crème de toilette et d'une véritable crème de beauté; elle nettoie et purifie la peau jusqu'au fond des pores et, contenant des éléments dermatiques artificiellement digérés, constitue un réel régénérateur qui revivifie les tissus. La Crème Tokalon donne à l'épiderme une étonnante apparence de jeunesse car elle le nourrit véritablement, lui infusant ainsi une nouvelle vie. Elle fait complètement disparaître les rides précoces et les marques de l'âge, ainsi que les points noirs, les pores dilatés et autres déficiences de la peau. Elle tend à remplir les joues creuses et raffermir les muscles mous et flasques. La Crème Tokalon est absolument non-grasse et ne laisse donc aucune trace de luisant, elle n'occasionne pas de pousse de duvets et n'irrite pas l'épiderme le plus délicat. Un simple essai vous convaincra que cette crème rehausse merveilleusement l'éclat et la beauté de votre teint et de votre peau. Vous la trouverez dans tous les bons magasins. Si, au bout d'un seul pot, vous n'êtes pas plus que satisfaite de vous voir rajeunie et embellie, la maison Tokalon, 7, rue Auber, Paris, s'engage formellement à vous rembourser votre argent sur simple demande. Un certificat de garantie à cet effet, est joint à chaque pot.

Chéri Hérouard, Crème Tokalon, *La Vie Parisienne*, nº27, 08 de julho de 1922, p. 548.

Para realizar o desejo tão natural da mulher de conservar sua beleza e de prolongar sua juventude, o creme desempenha atualmente um papel fundamental. Mas frequente seu papel não é eficaz pelo fato de que o creme usado é um simples creme de toalete, que só pode proteger a pele contra as intempéries. O Creme Tokalon é combinação ideal de um excelente creme de toalete e de um verdadeiro creme de beleza; limpa e purifica a pele até o fundo dos poros e, contendo alimentos dérmicos artificialmente digeridos, constitui um real regenerador que revive os tecidos. O Creme Tokalon dá à pele uma surpreendente aparência de juventude, pois a nutre verdadeiramente, dando-lhe, assim, uma nova vida. Ele faz desaparecer completamente as rugas precoces e as marcas da idade, bem como os pontos pretos, os poros dilatados e outras imperfeições da pele. O creme tende a preencher as bochechas cavadas e reafirmar os músculos moles e flácidos.

O Creme Tokalon é absolutamente não gorduroso e não deixa qualquer vestígio oleoso, não ocasiona pelos encravados e não irrita a pele mais delicada. Um simples teste irá convencê-la de que este creme irá melhorar o brilho e a beleza do seu tom de pele. Você a encontrará em todas as boas lojas. Se, ao final de um único pote você

não estiver mais que satisfeita de se ver rejuvenescida e mais bela, a casa Tokalon, rua Auber, 7, Paris, compromete-se formalmente a reembolsar o valor, mediante simples pedido. Um certificado de garantia para este caso, é anexado a cada pote.



LA NEIGE DES CÉVENNES

la crème préférée des jolies femmes, convient aux épidermes les plus délicats. Elle leur conserve un éclat incomparable, une pureté et une fraîcheur idéales.

EN VENTE PARTOUT et
Parfumerie NEIGE DES CÉVENNES
12, rue Calmels, Paris

Maurice Millièrre, Neige des Cévennes, *La Vie Parisienne*, nº29, 16 de julho de 1927, p. 609.

A neve de Cévennes - o creme preferido das mulheres bonitas, adequado para as peles mais delicadas. Conserva-lhes um brilho incomparável, uma pureza e um frescor ideais.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 16 - Propagandas de Hérouard e de Millièrre

Para Simone de Beauvoir (2016, p. 386) o choque com a “realidade” da aparência mais velha, aquelas que se espantam com o que enxergam, dá-se para aquelas que não são narcisistas, pois estas ao prever o envelhecimento lutam contra ele, o espelho funciona, nesse sentido, como verdade e a velhice como morte. Ainda segundo a autora, o medo da mulher de envelhecer se deve em grande parte a longa de tradição de serem associadas a objetos, enquanto os homens são valorizados por outros aspectos que não se relacionam à sua aparência, o que faz com que ainda sejam vistos como sedutores, mesmo quando uma mulher da mesma idade não seria (BEAUVOIR, 2016, p. 386).

Assim como estes produtos, outros também aplicaram por muito tempo em propagandas na revista, é o caso dos perfumes, entre eles os da marca *Gueldy* que investiu por vários anos em páginas inteiras; tônicos para a pele; produtos para aumentar dar “firmeza, opulência e harmonia” dos seios – mesmo que durante os anos estudados os seios pequenos estivessem na moda – e, ao considerarmos as fotos ou ilustrações dos resultados, podemos dizer que se tratava de mais um caso de propaganda enganosa; depiladores elétricos, pó para depilação, espuma e lâminas de barbear, esta última voltada aos homens e às mulheres, mas de maneira distinta; tônicos, loções para crescer o cabelo – mais um que também apelava para benefícios quase que milagrosos; tintas para tingir o cabelo e/ou a barba; aparelhos elétricos ou tesoura/barbeador com novos designs que prometiam um corte de cabelo mais simples e rápido; onduladores de cabelo; perucas e topetes, principalmente para homens; remédios para emagrecer – os quais ressaltavam o peso, as pessoas gordas como feias ou menos atraentes, como no anúncio do “Chá Mexicano do Dr. Javas”: “A obesidade destrói a beleza e envelhece antes da idade; se você quer permanecer sempre jovem e magra [...]” (*La Vie Parisienne*, nº35, 02 de setembro de 1922, p. 712)²⁵⁵, o discurso semelhantes eram encontrados em outros produtos; mecanismos que modelavam o nariz para deixa-lo mais bonito;

2) *Saúde e higiene íntima*: vários medicamentos prometiam eficiência contra um combo de doenças, como: remédios para reumatismo, nevralgismo, cálculo; úlcera, má digestão, há imagens, como a da *Jubol*, de soldados limpando o intestino (*La Vie Parisienne*, nº41, 12 de outubro de 1918, p. 895); para melhorar a circulação sanguínea, hemorroida, varicosas, varizes, contra o cansaço das pernas e dos pés; antisséptico urinário; hemorragias, produtos para a menopausa; para anemia, anti-esclerose; chá de ervas para “reabilitar funções naturais da mulher” (nº02, 12 de janeiro de 1918, p.42) ou suspender os “períodos”; “Tratamento Ganesh – é científico e racional”; seringas e banhos terapêuticos. E os de higiene:

²⁵⁵ « L'obésité détruit la beauté et vieillit avant l'âge ; si vous voulez rester toujours jeune et mince [...] » (*La Vie Parisienne*, nº35, 02 de setembro de 1922, p. 712).

pasta de dente, sabonetes – mais frequentes e mais elaboradas da marca *Gibbs* e *Glycodont* – durante a guerra *Gibbs* fez propaganda de como uma de suas latinhas que estava no bolso de um soldado o protegeu contra a morte, levando a bala em seu lugar (*La Vie Parisienne*, nº41, 12 de outubro de 1918, p. 893), enquanto *Glycodont*, utilizando de seu creme dental, fazia concursos para saber qual jovem tinha o sorriso mais bonito; esponjas; contra o suor e o mau odor dos pés; limpeza íntima, que talvez fossem medicamentos para doenças sexuais; antiodor e água de toalete;

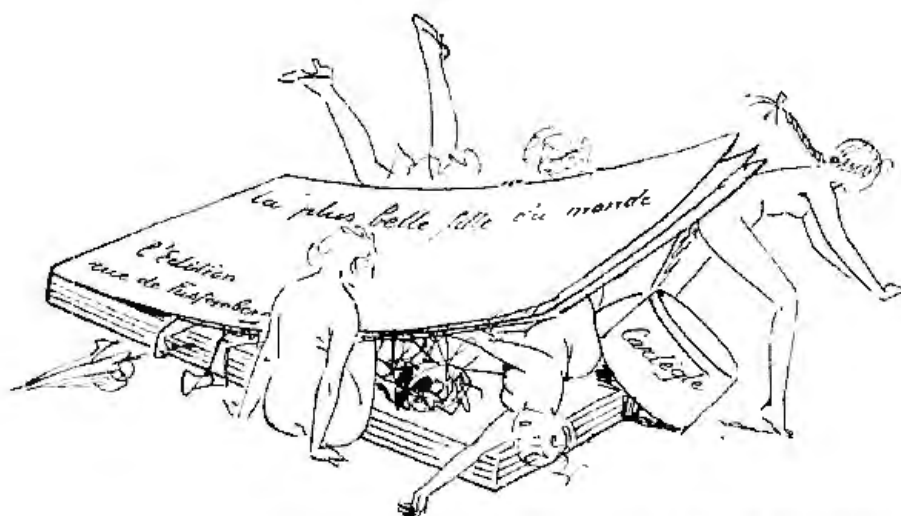
3) *Publicações*: a maioria era de livros²⁵⁶ - pelos títulos, descrições e/ ou ilustrações - de caráter picante, mas também havia aqueles de finalidade mais acadêmica, como de ensino do desenho, ou ainda de ocultismo, como manuais para ler as mãos e enciclopédias de ciências ocultas e aqueles destinados a provocar o riso, como os de caricatura e os de humor. Os anuários da sociedade parisiense eram renovados a cada ano. Em número quase ínfimo, ainda mais se comparado aos anúncios de livro, havia propagandas de revistas e de catálogos oferecidos por lojas. Algumas livrarias também ocuparam espaço na revista. Em 1918 também eram encontrados anúncio de fotografias de guerra de “*Fronts franceses e americanos*” (*La Vie Parisienne*, nº43, 26 de outubro de 1918, p. 938).

A própria *La Vie Parisienne* costumava publicar os livros de sua editora, como visto na Figura 7, são eles: *Le flirt a travers les ages (une frise)* (*O flirt através do tempo – um friso*), de Georges Léonnec, composta por uma série litográfica; *Le premier pas* (*O primeiro passo*) e *Le second tournant* (*A segunda viragem*), de Abel Hermant; como já vimos, *Les Vrilles de la vigne*, de Colette; *Les Caractères français ou Les Mœurs de cette guerre* (*Os caracteres francês ou As palavras desta guerra*), de Théophraste; *L'école des ministres*, de Pierre Veber; *Nos amies et leurs amis* (*Nossos amigos e seus amigos*), de R. Coolus; *Voyages ou il vous plaira* (*Viagens ou você vai gostar*) com texto e mais de 300 desenhos de Henri Avelot; *Quelques figures de Cotillon* (*Algumas figuras de cotilhão*²⁵⁷), 16 estampas coloridas; *La foire aux chefs-d'œuvre* (*A feira das obras-primas*), de Jacques Dressá. Em alguns momentos, a magazine também reunia imagens, que já haviam sido publicadas por elas, para formar uma coletânea.

²⁵⁶ Durante os trezes anos analisados por nós foram levantados mais de 300 títulos, sendo as editoras: La Vie Parisienne, Albin Michel, Librairie Hachette, L'Édition Française Illustrée, Papyrus, Renaissance Moderne, Éditions Mouton, Les Éditions G. Crès et Cie, e L'Édition, L'Office de Livres du Crapouillot, Fasquelle Éditeur, Grasset, Le Calame, Paris Art Publication, Martin-Dupuis, Édition du Laurier, Au Cabinet du Livre, Le Monde Moderne, Éditions des Portiques, Agence Parisienne de Distributions, Éditions Argo, Édition Quignon, Éditions Bossard, Paris Édition, Alfa-Satiné, J. Fort Éditeur, Éditions Marcel Seheur, Société Française d'Éditions Littéraires et Techniques, Éditions de France, Éditions du Trianon, Librairie de France, Éditions Sataniques, M. Meyes, Éditions Gauloises, L'École A. B. C. de Dessin, Rombaldi Éditeur, M. P. Tremois, Éditions du Tambourin e Nouvelles Éditions Argo.

²⁵⁷ Cotilhão, segundo o dicionário on-line Priberan: “Espécie de dança com que se terminam alguns bailes e em que se intercalam marcas e distribuições de objetos diversos”.

Outras vezes permitia que outras editoras publicassem uma compilação de desenhos que haviam sido feitos para ela, como é o caso da imagem a seguir:



M. Carlègle a eu l'excellente idée de réunir en un album les savoureux dessins qu'il a publiés dans *La Vie Parisienne*. Le titre de l'album, LA PLUS BELLE FILLE DU MONDE, est prometteur, mais le plaisir qu'on éprouve à regarder ce recueil et à le lire dépasse toutes les promesses. M. Carlègle, qui est un très grand artiste, a fait le plus parisien de ses chefs-d'œuvre.

La Vie Parisienne, nº15, 15 de abril de 1922, p. 307.

M. Carlègle teve a excelente ideia de reunir em um álbum os saborosos desenhos que publicou em *La Vie Parisienne*. O título do álbum, A MAIS BELA MOÇA DO MUNDO, é promissor, mas o prazer que provamos ao olhar esta coletânea e de lê-la, ultrapassa todas as promessas. M. Carlègle, que é um grande artista, fez a mais parisiense de suas obras-chave.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 17 - Álbum *La Plus Belle Fille du Monde*

“As mais belas moças do mundo” tomam vida ao sair das páginas da coletânea, como que buscando mais espaço para sua existência, numa alusão clara às imagens que não se restringiriam mais apenas ao passado de *La Vie Parisienne*, mas que renovariam sua existência tanto por meio da propaganda, como da própria compilação.

Como mencionado anteriormente, a quantidade de livros anunciados é significativa, destacamos alguns dos títulos encontrados na revista que apresentam certo tom malicioso (os anos são referentes à publicidade e não exatamente ao ano de publicação do livro): de Fernand Aubier, *Le Galant Gynécologue* (*O galante ginecologista*) (1925); *La Vie Ardente* (*A vida ardente*) (1925), de Magdeleine Chaumont; *Printemps Sexuels* (*Primavera sexual*) (1926), de Alfred Machard; *L'Indécence* (*O indecente*) (1927), de Edouard de Beonnefont; coleções da Édition du Laurier, como *Les Vies en Marge* (*As vidas à margem*) (1928); *Aux Usine du Plaisir* – *La vie secrète du music-hall* (*Nas Usinas do prazer – a vida secreta do music-hall*) (1929),

de Maurice Vern; *L'Amant Legitime (O amante legítimo)* (1930), de Georges Anquetil et Jane de Magny que era vendido como: “*Código galante do século XX, contendo o breviário galante dos maridos e uma fisiologia do casamento baseado na educação sexual da volúpia e na liberdade sexual da mulher, mesmo casada.*”, (*O Amante Legítimo, La Vie Parisienne*, nº01, 04 de janeiro de 1930, p. 04)²⁵⁸; *Leurs Pantalons (Suas calças)* (1930), de J. Mauvain, ilustrado por Chéri Hérourd.

No entanto, dentre tantos livros, não encontramos propagandas de *La Garçonne* (1922), de Victor Margueritte, no ano de seu lançamento, que como veremos no Capítulo 2, foi um dos referências para a própria figura da *garçonne*, ainda que uma das sobrinhas do autor colaborasse para a revista. Posteriormente encontramos outras publicações que a referencia diretamente, a primeira delas como a “garçonne alemã, apresentada por um alemão” do livro *Une Femme à Berlin (Uma mulher em Berlim)*, de Edward Stillebauer:

Os vícios, o deboche, a desmoralização, a homossexualidade da “Raça Eleita” dos “senhores da Terra” são retratados e flagelados com um raro vigor pelo célebre autor de INFERNO, obra proibida na Alemanha durante a guerra.” **É UM LIVRO QUE CAUSARÁ SENSACÃO.** (Uma Mulher em Berlim, *La Vie Parisienne*, nº39, 30 de setembro de 1922, p. 806)²⁵⁹.

Na propaganda fica clara que a associação que faziam com a figura descrita por Margueritte, era o da mulher decadente. O periódico ainda apresenta outro romance de Victor Margueritte: *Le Compagnon*²⁶⁰ (*O companheiro*), de 1923, romance apresentado como seguinte e complementar ao livro *La Garçonne*. A propaganda aconselhava o livro “as jovens que pensam em casamento e as mulheres que são casadas” (*Le Compagnon, La Vie Parisienne*, nº51, 22 de dezembro de 1923, p. 1074). Além da versão alemã e da própria continuação do original pelo autor, também encontramos uma versão espanhola: *La Garçonne a Madrid (A garçonne em Madrid)* (1930), de Andrés Guilmáin, traduzido para o francês por Marcelle Auclair: “Todos aqueles que conhecem a **garçonne** francesa, quererão conhecer a **garçonne** espanhola” (*A Garçonne à Madrid, La Vie Parisienne*, nº12, 22 de março de 1930, p. 238)²⁶¹.

²⁵⁸ “Code galant du XXe siècle contenant le bréviaire galant des maris et une physiologie du mariage basée sur l'éducation de la volupté et sur la liberté sexuelle de la femme, même mariée.” (*L'Amant Legitime, La Vie Parisienne*, nº01, 04 de janeiro de 1930, p. 04).

²⁵⁹ « Les vices, la débouche, la démoralisation, l'homosexualité de la « Race Elue » des « Seigneurs de la Terre » y sont dépeints et flagellés avec une rare vigueur par le célèbre auteur d'INFERNO, ouvrage interdit en Allemagne pendant la guerre. » **C'EST UN LIVRE QUI FERA SENSATION.** (*Une Femme à Berlin, La Vie Parisienne*, nº39, 30 de setembro de 1922, p. 806).

²⁶⁰ Até o presente momento não tivemos forma de acesso ao conteúdo deste e dos outros dois livros citados anteriormente para fazer uma comparação.

²⁶¹ « Tous ceux qui connaissent la **garçonne** française, voudront connaître la **garçonne** espagnole ». (*La Garçonne à Madrid, La Vie Parisienne*, nº12, 22 de março de 1930, p. 238).

Alguns livros, pelo menos na publicidade, parecem enfatizar os papéis de gênero associados à mulher, como é o caso do romance de Charles Oulmont, *Le Livre des Amants* (*O livro dos amantes*): “Mas quando ela compreendeu o antagonismo dos sexos, ela aprende seu bonito e doloroso papel de mulher...” (O livro dos amantes, *La Vie Parisienne*, nº50, 16 de dezembro de 1922, p. 1039)²⁶².

Um dos anúncios que chama a atenção por suas especificidades, que até então não foram vistas (a não ser pelos nomes dos livros das Éditions Sataniques), é a de *Messes Noires* (*Missas Negras*), feita pela livraria *Miss Lucifer*:

Neste livro terrível, de uma audácia louca, a Luxúria, reina com amante insaciável: Uma **verdade** emerge na leitura desta obra, é a de que em pleno século XX, há verdadeiras **Missas Negras** com seus ritos estranhos, os seus sacrifícios femininos, seguidos de orgias sem nome, são um verdadeiro desafio à civilização. Essas revelações sensacionais colocaram o autor em perigo de vida, mas o que importa se ele conseguiu satisfazer sua curiosidade. Este livro, acompanha muitos documentos fotográficos sobre as **MISSAS NEGRAS**, é dirigido a todos aqueles que demandem contra 15 frs em notas bancárias, mandatos ou selos. (As demandas de reembolso são aceitas 3 fr de suplemento. (Missas Negras, *La Vie Parisienne*, nº42, 17 de outubro de 1931, p. 983)²⁶³.

Além do texto “diabólico”, há na ilustração que o acompanha outros elementos que reforçam a ideia de morte (todos feitos de forma bem simples): dois crânios e a imagem de um carrasco com o punhal. O tom sensacionalista é evidente, além disso, colocam a figura feminina como mais um elemento para atrair o espectador. Assim, quando os livros não tinham a mulher como personagem principal, construíam alguma forma de relação com esta, principalmente a amorosa e sexual, colocando esses rituais associados à barbárie e ao outro, construído como exótico e inferior.

Fora os livros havia outras duas publicações recorrentes uma da *Librairie de L'Estampe* e outra da *Éditions de Brunoff*, ambas tinham como base a mesma temática: a arte galante em diferentes perspectivas. Num primeiro momento, até 1922, *Librairie de L'Estampe* apresenta as suas coleções de gravuras, de desenhos, com muitas imagens semelhantes às presentes na revista, inclusive com vários artistas que são os mesmos: “As mais artísticas

²⁶² « Mais quand elle a compris l'antagonisme des sexes, elle apprend son beau et douloureux rôle de femme... » (*Le Livre des Amants*, *La Vie Parisienne*, nº50, 16 de dezembro de 1922, p. 1039).

²⁶³ « Dans ce livre terrible d'une audace folle, la Luxure règne en maîtresse insatiable : Une **vérité** se dégage à la lecture de cet ouvrage, c'est qu'en plein XX^e siècle, de véritables **Messes Noires** avec leurs rites étranges, leurs sacrifices féminins suivis d'orgies sans nom sont un véritable défi à la civilisation. Ces révélations sensationnelles ont mis l'auteur en danger de mort, mais qu'importe s'il a réussi à satisfaire votre curiosité. Ce livre, accompagné de plusieurs documents photographiques sur les **MESSES NOIRES** est adressé à tous ceux qui en font la demande contre... **15 frs** en billets de banque, mandats ou timbres. (Les demandes contre remboursement sont acceptées 3 fr de suppl.) » (*Misse Noires*, *La Vie Parisienne*, nº42, 17 de outubro de 1931, p. 983).

GRAVURAS GALANTES dos artistas mais reputados de Paris: Léo Fontan, Fabiano, Léonnec, A. Penot, M. Millière, S. Meunier, Jarach, Nam, Hérouard, etc. [...]” (*La Vie Parisienne*, nº03, 19 de janeiro de 1918, p. 64) (Fig. 18). Desse modo, o termo utilizado por elas, reforçam mais uma vez a nossa compreensão de *La Vie Parisienne* enquanto uma revista galante.

Posteriormente, de 1923-1931, os álbuns das *Éditions de Brunoff* – que a partir de 1925 adota o nome para *Paris Art Éditions* – passam a ocupar o espaço que anteriormente eram destinados às propagandas das gravuras galantes. O que antes era desenhos, agora são fotografias de artistas de teatro de revista, principalmente dos *Folies-Bergère*, “tais como aparecem nos espetáculos” (Fig. 19). Nas imagens podemos ver certa padronização dos corpos femininos, todas são mulheres brancas, magras, de cabelo curto e seios pequenos. As artistas ficam praticamente nuas, com algumas peças ou acessório tapando principalmente o seu sexo. Em algumas delas podemos notar um aspecto mais cômico, seja pelo cenário, figurino ou riso estampado no rosto. Como veremos mais adiante, estas, assim como as gravuras galantes, são muito próximas das ilustrações realizadas pelos colaboradores de *La Vie Parisienne*, sendo que alguns deles, fazem referência direta ao mundo dos *music-halls*.

GRAVURES D'ART

La plus jolie collection galante de Paris. En couleurs

D'après les originaux de Léo FONTAN, Maurice MILLIERE, Suzanne MEUNIER, FABIANO, A. PENOT, etc., etc.

CATALOGUE SPECIAL

de 121 reproductions de gravures et livres de nos séries galantes en cartes postales couleurs contre 1 fr. en timbres-poste

ALBUM de 20 PHOTOS "Déshabillés parisiens"

Tirage d'art sur cartoline format 22x14. Couverture de luxe

Franco : l'album, 40 francs contre mandat-poste. Gros succès

ALBUMS de 16 GRAVURES en couleurs

3 Titres : Paris-Girls, Etudes de Femmes, Éros Parisian Girls

Chaque album galant, franco : 25 fr. ; les 3, franco : 70 fr.

Écrire : Librairie de L'ESTAMPE, 21, rue Joubert Paris. (Gros et détail.)

Les Cœurs
Étude en couleurs, format 20x35
Par Léo FONTAN
Gros succès. Franco poste contre 21 fr.

La Vie Parisienne, nº49, 04 de dezembro de 1920, p. 941.

GRAVURES D'ART

La plus jolie collection galante de Paris. En couleurs

D'après les originaux de Léo FONTAN, Maurice MILLIERE, Suzanne MEUNIER, FABIANO, A. PENOT, etc., etc.

CATALOGUE SPECIAL

de 121 reproductions de gravures et livres de nos séries galantes en cartes postales couleurs contre 1 fr. en timbres-poste

ALBUM de 20 PHOTOS "Déshabillés parisiens"

Tirage d'art sur cartoline format 22x14. Couverture de luxe

Franco : l'album, 40 francs contre mandat-poste. Gros succès

ALBUMS de 16 GRAVURES en couleurs

3 Titres : Paris-Girls, Etudes de Femmes, Éros Parisian Girls

Chaque album galant, franco : 25 fr. ; les 3, franco : 70 fr.

Écrire : Librairie de L'ESTAMPE, 21, rue Joubert Paris. (Gros et détail.)

La Lecture
Étude en couleurs, format 20x35
Par Maurice MILLIERE
Gros succès. Franco poste contre 21 fr.

La Vie Parisienne, nº50, 11 de dezembro de 1920, p. 965.

GRAVURES D'ART

La plus jolie collection galante de Paris. En couleurs

D'après les originaux de Léo FONTAN, Maurice MILLIERE, Suzanne MEUNIER, FABIANO, A. PENOT, etc., etc.

CATALOGUE SPECIAL

de 156 reproductions de gravures et livres de nos séries galantes en cartes postales couleurs contre 1 fr. en timbres-poste

ALBUM de 20 PHOTOS "Déshabillés parisiens"

Tirage d'art sur cartoline format 22x14. Couverture de luxe

Franco : l'album, 40 francs contre mandat-poste. Gros succès

ALBUMS de 16 GRAVURES en couleurs

2 Titres : Etudes de Femmes et Éros Parisian Girls

Chaque album galant, franco : 25 fr. ; les 2, franco : 45 fr.

Écrire : Librairie de L'ESTAMPE, 21, rue Joubert Paris. (Gros et détail.)

La Voile bleue
Étude en couleurs, format 20x35
Par Léo FONTAN
Gros succès. Franco poste contre 11 francs

La Vie Parisienne, nº28, 09 de julho de 1921, p. 600.

GRAVURES D'ART

La plus jolie collection galante de Paris. En couleurs

D'après les originaux de Léo FONTAN, Maurice MILLIERE, Suzanne MEUNIER, FABIANO, A. PENOT, etc., etc.

CATALOGUE SPECIAL

de 156 reproductions de gravures et livres de nos séries galantes en cartes postales couleurs contre 1 fr. en timbres-poste

ALBUM de 20 PHOTOS "Déshabillés parisiens"

Tirage d'art sur cartoline format 22x14. Couverture de luxe

Franco : l'album, 40 francs contre mandat-poste. Gros succès

ALBUMS de 16 GRAVURES en couleurs

2 Titres : Etudes de Femmes et Éros Parisian Girls

Chaque album galant, franco : 25 fr. ; les 2, franco : 45 fr.

Écrire : Librairie de L'ESTAMPE, 21, rue Joubert Paris. (Gros et détail.)

Chère
Étude en couleurs, format 20x35
Par M. MILLIERE
Gros succès. Franco poste contre 21 francs

La Vie Parisienne, nº29, 16 de julho de 1921, p. 23.

GRAVURES D'ART GALANT

LA PLUS JOLIE COLLECTION DE PARIS

d'après les originaux inédits de Léo FONTAN, MAURICE MILLIERE, SUZ. MEUNIER, JEAN FABIANO, etc.

Catalogue spécial illustré

de 156 reproductions réduites de gravures galantes, 1fr. 10

VIENT DE PARAÎTRE :

Éros, portfolio de 4 gravures inédites, en couleurs, de Léo Fontan, Suz. Meunier, Millière. Prix : 6 fr.

Déshabillés parisiens, portfolio 22x14, de 20 photos d'art. Prix : 45 fr.

P'tites Femmes de Paris, portfolio 22x14 de 20 reproductions inédites. Prix : 40 fr.

Études de Femmes, portfolio, 16 gravures en couleurs, de MM. Millière et Fabiano. Prix : 25 fr.

Parisian Girls, portfolio de 16 gravures en couleurs, de Léo Fontan. Prix : 25 fr.

Franco par Poste contre chèque ou billet de banque

LIBRAIRIE DE L'ESTAMPE

Éditions d'art et Cartes postales en couleurs

GROS — 21, rue Joubert, Paris. — DETAIL.

Face à côté réduit d'une planche en couleurs du portfolio ÉROS (6 fr. franco les 4 planches)

La Vie Parisienne, nº53, 31 de dezembro de 1921, p. 1125.

GRAVURES D'ART GALANT

LA PLUS JOLIE COLLECTION DE PARIS

d'après les originaux inédits de Léo FONTAN, MAURICE MILLIERE, SUZ. MEUNIER, JEAN FABIANO, etc.

Catalogue spécial illustré

de 156 reproductions réduites de gravures galantes, 1fr. 10

VIENT DE PARAÎTRE :

Éros, portfolio de 4 gravures inédites, en couleurs, de Léo Fontan, Suz. Meunier, Millière. Prix : 6 fr.

Déshabillés parisiens, portfolio 22x14, de 20 photos d'art. Prix : 45 fr.

P'tites Femmes de Paris, portfolio 22x14 de 20 reproductions inédites. Prix : 40 fr.

Études de Femmes, portfolio, 16 gravures en couleurs, de MM. Millière et Fabiano. Prix : 25 fr.

Parisian Girls, portfolio de 16 gravures en couleurs, de Léo Fontan. Prix : 25 fr.

Franco par Poste contre chèque ou billet de banque

LIBRAIRIE DE L'ESTAMPE

Éditions d'art et Cartes postales en couleurs

GROS — 21, rue Joubert, Paris. — DETAIL.

Face à côté réduit d'une planche en couleurs du portfolio ÉROS (6 fr. franco les 4 planches)

La Vie Parisienne nº01, 07 de janeiro de 1922, p. 19.

GRAVURES D'ART GALANT

LA PLUS JOLIE COLLECTION DE PARIS

d'après les originaux inédits de Léo FONTAN, MAURICE MILLIERE, SUZ. MEUNIER, JEAN FABIANO, etc.

Catalogue spécial illustré

de 156 reproductions réduites de gravures galantes, 1fr. 10

VIENT DE PARAÎTRE :

Éros, portfolio de 4 gravures inédites, en couleurs, de Léo Fontan, Suz. Meunier, Millière. Prix : 6 fr.

Déshabillés parisiens, portfolio 22x14, de 20 photos d'art. Prix : 45 fr.

P'tites Femmes de Paris, portfolio 22x14 de 20 reproductions inédites. Prix : 40 fr.

Études de Femmes, portfolio, 16 gravures en couleurs, de MM. Millière et Fabiano. Prix : 25 fr.

Parisian Girls, portfolio de 16 gravures en couleurs, de Léo Fontan. Prix : 25 fr.

Franco par Poste contre chèque ou billet de banque

LIBRAIRIE DE L'ESTAMPE

Éditions d'art et Cartes postales en couleurs

GROS — 21, rue Joubert, Paris. — DETAIL.

Face à côté réduit d'une planche en couleurs du portfolio ÉROS (6 fr. franco les 4 planches)

La Vie Parisienne, nº02, 14 de janeiro de 1922, p. 39.

GRAVURES D'ART GALANT

LA PLUS JOLIE COLLECTION DE PARIS

d'après les originaux inédits de Léo FONTAN, MAURICE MILLIERE, SUZ. MEUNIER, JEAN FABIANO, etc.

Catalogue spécial illustré

de 156 reproductions réduites de gravures galantes, 1fr. 10

VIENT DE PARAÎTRE :

Éros, portfolio de 4 gravures inédites, en couleurs, de Léo Fontan, Suz. Meunier, Millière. Prix : 6 fr.

Déshabillés parisiens, portfolio 22x14, de 20 photos d'art. Prix : 45 fr.

P'tites Femmes de Paris, portfolio 22x14 de 20 reproductions inédites. Prix : 40 fr.

Études de Femmes, portfolio, 16 gravures en couleurs, de MM. Millière et Fabiano. Prix : 25 fr.

Parisian Girls, portfolio de 16 gravures en couleurs, de Léo Fontan. Prix : 25 fr.

Franco par Poste contre chèque ou billet de banque

LIBRAIRIE DE L'ESTAMPE

Éditions d'art et Cartes postales en couleurs

GROS — 21, rue Joubert, Paris. — DETAIL.

Face à côté réduit d'une planche en couleurs du portfolio ÉROS (6 fr. franco les 4 planches)

La Vie Parisienne, nº03, 21 de janeiro de 1922, p. 59.

GRAVURES D'ART GALANT

LA PLUS JOLIE COLLECTION DE PARIS

d'après les originaux inédits de Léo FONTAN, MAURICE MILLIERE, SUZ. MEUNIER, JEAN FABIANO, etc.

Catalogue spécial illustré

de 156 reproductions réduites de gravures galantes, 1fr. 10

VIENT DE PARAÎTRE :

Éros, portfolio de 4 gravures inédites, en couleurs, de Léo Fontan, Suz. Meunier, Millière. Prix : 6 fr.

Déshabillés parisiens, portfolio 22x14, de 20 photos d'art. Prix : 45 fr.

P'tites Femmes de Paris, portfolio 22x14 de 20 reproductions inédites. Prix : 40 fr.

Études de Femmes, portfolio, 16 gravures en couleurs, de MM. Millière et Fabiano. Prix : 25 fr.

Parisian Girls, portfolio de 16 gravures en couleurs, de Léo Fontan. Prix : 25 fr.

Franco par Poste contre chèque ou billet de banque

LIBRAIRIE DE L'ESTAMPE

Éditions d'art et Cartes postales en couleurs

GROS — 21, rue Joubert, Paris. — DETAIL.

Face à côté réduit d'une planche en couleurs du portfolio ÉROS (6 fr. franco les 4 planches)

La Vie Parisienne, nº11, 18 de março de 1922, p. 225.



La Vie Parisienne, n°12, 25 de março de 1922, p. 247.



La Vie Parisienne, n°16, 22 de abril de 1922, p. 331.



La Vie Parisienne, n°13, 1º de abril de 1922, p. 267.



La Vie Parisienne, n°17, 29 de abril de 1922, p. 351.



La Vie Parisienne, n°14, 08 de abril de 1922, p. 289.



La Vie Parisienne, n°18, 06 de maio de 1922, p. 373.



La Vie Parisienne, n°15, 15 de abril de 1922, p. 311.



La Vie Parisienne, n°26, 1º de julho de 1922, p. 543.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 18 - Gravures d'art galant

COLLECTION DES GRANDS ALBUMS DE LUXE DE PARIS

Immense succès Vient de paraître

LES ALBUMS

DE LA REVUE DES FOLIES BERGÈRE EN PLEINE FOLIE

DU BAL DU MOULIN ROUGE DE PARIS

130 Photographies et dessins en couleurs. — Portraits de plus de 300 jolies artistes et danseuses. Prix 8 frs

70 Photographies et dessins. — Les documents les plus curieux sur l'ancien quartier et sur le Bal actuel. Prix. 8 frs

ENVOI FRANCO des 2 ALBUMS ENSEMBLE contre 15 Frs

ÉDITIONS DE BRUNOFF, 32, rue Louis-le-Grand, PARIS




La Vie Parisienne, n°42, 20 de outubro de 1923, p. 883.

VIENT DE PARAÎTRE JUST OUT

LE PREMIER ALBUM DE

SOUVENIRS

DES MUSIC-HALLS DE PARIS

Magnifique Édition

comportant un choix important de photographies inédites des plus jolies artistes, telles qu'elles apparaissent dans les grandes Revues des FOLIES-BERGÈRE, CASINO DE PARIS, BATACLAN, etc...

Prix de L'Album : 10 fr. (Pour l'Étranger ajouter 2 frs pour port et emballage soigné)

TROIS ALBUMS **SOUVENIRS** PARAÎTRONT CETTE ANNÉE

On peut souscrire dès à présent pour le même prix à chacun des 2 albums suivants, qui seront adressés dès parution

Même format, même prix et même présentation luxueuse que les trois albums FOLIES-BERGÈRE 1923, FOLIES-BERGÈRE 1924 et BAL DU MOULIN-ROUGE précédemment parus

Pour paraître prochainement : FOLIES-BERGÈRE 1925, Prix : 10 fr. (Pour l'étranger 2 frs en sus)

Adressez lettres et mandats à

PARIS ART ÉDITIONS, 32, rue Louis-le-Grand, PARIS




La Vie Parisienne, n°10, 07 de março de 1925, p. 213.

JUST OUT !

The new Album of

THE NEW REVIEW

FOLIES-BERGÈRE

1927

reproducing the photos of all the artists and Dancers as they appear in all the scenes of this marvellous show

Price : 3 / 6 or \$ 1.00


same price and sizes as the following albums previously published :

1. - FOLIES-BERGÈRE. - In full Folly !	5. - SOUVENIRS of the Paris Music-Halls.
2. - FOLIES-BERGÈRE. - Hearts in Folly !	6. - PARIS BEAUTIES at the Music-Hall I.
3. - FOLIES-BERGÈRE. - A night's Folly !	7. - PARIS BEAUTIES at the Music-Hall II.
4. - The Ball of the MOULIN-ROUGE.	8. - FOLIES-BERGÈRE. - The latest Craze !

Albums at 5/- or \$ 1.25 { 9. - MONTMARTRE (Gay Night Life in Paris) } 10. - VENUS (All pictures of the Goddess of Love).

Careful packing in plain wrapper - Order letters to be stamped 2 d. 12 or 5 ct. No order filled except upon remittance in postal orders, banknotes or cheque. Neither MONEY ORDERS nor cash on delivery accepted.

PARIS ART PUBLICATIONS, 32, RUE LOUIS-LE-GRAND, PARIS



LILA NICOLSKA

La Vie Parisienne, n°23, 04 de junho de 1927, p. 483.

JUST OUT!! **THE ALBUM** **NEW SHOW!!**
NEW REVIEW OF THE
CASINO DE PARIS
 contains the photos of all the scenes and the portraits of all the pretty Parisian dancers.
 Same price and size as the following Albums previously published :
 Each Album 3/6 or \$ 1.00

1. - FOLIES-BERGÈRE REVIEW - In full Folly !	6. - PARIS BEAUTIES AT THE MUSIC HALLS (1)
2. - FOLIES-BERGÈRE REVIEW - Hearts in Folly !	7. - PARIS BEAUTIES AT THE MUSIC HALLS (2)
3. - FOLIES-BERGÈRE REVIEW - A Night's Folly !	8. - FOLIES-BERGÈRE REVIEW - The latest Craze !
4. - THE BALL OF THE MOULIN ROUGE	11. - FOLIES-BERGÈRE REVIEW - A Breeze of Folly !
5. - SOUVENIRS OF THE PARIS MUSIC HALLS	12. - FOLIES-BERGÈRE REVIEW - The Great Folly !
13. - OPEN AIR STUDIES (Lovely outdoor nudes)	
9. - MONTMARTRE (Gay night life in Paris)	10. - VENUS (All pictures of the Goddess of Love)

Albums at 5/- or \$ 1.25
 CATALOGUES FREE ON APPLICATION
 Address remittance in banknotes, postal orders, cheques, but no money orders. to

PARIS ART PUBLICATIONS
 4, Rue des Poitevins
 PARIS (6^e)

Subscribe at once for the new Album
FOLIES BERGÈRE 1929
 to appear end February 3/6 or \$ 1.00

La Vie Parisienne, n°03, 19 de janeiro de 1929, p. 59.



FOLIES BERGÈRE
NEW SHOW ! 1930 NEW ALBUM !

This Album contains the photos of all the scenes and the portraits of all the pretty Parisian dancers as they appear in that beautiful New Review
 Same price and size as the following Albums previously published :
 Each Album 3/6 or \$ 1.00

1. FOLIES-BERGÈRE REVIEW (In full Folly)	9. MONTMARTRE (Gay night life in Paris)
2. FOLIES-BERGÈRE REVIEW (Hearts in Folly)	10. VENUS (All pictures of the Goddess of Love)
3. FOLIES-BERGÈRE REVIEW (A Night's Folly)	11. FOLIES-BERGÈRE REVIEW (A Breeze of Folly)
4. THE BALL OF THE MOULIN ROUGE	12. FOLIES-BERGÈRE REVIEW (The Great Folly)
5. SOUVENIRS OF THE PARIS MUSIC HALLS	13. OPEN AIR STUDIES (Lovely outdoor nudes)
6. PARIS BEAUTIES AT THE MUSIC HALLS (1)	14. CASINO DE PARIS REVIEW (All Paris)
7. PARIS BEAUTIES AT THE MUSIC HALLS (2)	15. PARISIENNES (Ravishing heads in colours)
8. FOLIES-BERGÈRE REVIEW (The latest Craze)	16. FOLIES-BERGÈRE REVIEW (Pure Folly)

Catalogue free on application
 Address remittance in banknotes, postal orders, cheques, but no money orders, to
Paris Art Publications 4, Rue des Poitevins
 PARIS (6^e)

La Vie Parisienne, n°21, 24 de maio de 1930, p. 439.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
 Figura 19 - Álbuns Folies-Bergère

4) *Lazer*: anunciavam espaços para convívio, divertimento, descanso, passeios, enfim, o bem-estar²⁶⁴. São eles: Restaurantes e bares, sendo alguns deles em barcos – no final de 1920 a parte dos anúncios, pelo menos os de formato pequeno, passam a ser indicados pela seção *Bonne Chère, Bons Cites...* (*La Vie Parisienne*, nº07, 15 de fevereiro de 1930, p. 137); cinema e filmes, que assim como os restaurantes ganhará um espaço próprio, sendo indicado pelo letreiro *Cinèmas* em 1930 – que posteriormente resultou numa coluna própria sobre o universo cinematográfico; circos; vitrolas, discos e rádios; empresas especializadas em passeios de trem e/ou de barco – os lugares fora de Paris que mais faziam propaganda eram Cannes e Deauville; chás dançantes, acompanhados por orquestras; cassinos; cabarês; centros recreativos que incorporavam todos os outros citados, mais golfe, tênis polo, salões de chá; massagador « l' Excelsior-Vibreux A. duplaix », que funciona por meio da água (*La Vie Parisienne*, nº41, 12 de outubro de 1918, p. 895).

Dentre os diferentes tipos de lazer anunciados, estavam os hotéis, que variavam de lugares luxuosos, com acesso às praias privativas, até hotéis mais baratos. Estes últimos cabem nos deter um pouco mais. Pelo menos desde 1918 é possível encontrar anúncios “discretos”, dado ao seu tamanho, de hotéis, como as de *Les Grands Hotels* de “conforto moderno” e “preço moderado”, onde também há as informações de endereço e telefone (*La Vie Parisienne*, nº25, 23 de junho de 1926, p. 510). Até então, vários como ele, ou ele mesmo, atuavam dessa forma, mas a partir de 1930 uma nova informação começa a aparecer, muitas vezes com letras garrafais, são elas as *Garçonnières* (a partir do nº17, 26 de abril de 1930, p. 344), no entanto, antes de aparecer de forma tão direta, aparece como *pied-à-terre* (Fig. 20). A imagem a seguir aponta para uma espécie de resumo do que se poderia encontrar nas últimas páginas da revista, alguns já explorados e outros que serão tratados mais adiante, sendo que certos deles podem englobar mais de uma finalidade: tarôs, detetives particulares, casamentos e divórcios, parteiras, lingerie, aparelhos eletrônicos (aspirador de pó), editoras e livros, ciências ocultas, produtos para as regras (mas que supomos que podem ser para abortos), regeneração sexual não medicamentosa e, é claro, nossas *garçonnières* e *pied-à-terre*. Estes dois últimos eram tidos como sinônimos para “apartamentos de solteiros”, ou seja, eram os lugares mantidos ou alugados por homens (solteiros ou não) para ter encontros amorosos, sexuais com suas amantes, as informações como: “aberto toda a noite”, “entrada independente para dois”, “discretos”, “íntimos”, entre outros, reforçam o tom de encontros fortuitos entre amantes ou entre clientes e prostitutas e/ou gigolôs.

²⁶⁴ Embora possamos considerar outros elementos como lazer, como no caso das publicações e leituras, preferimos abordá-lo em um tópico exclusivo.

LA VIE PARISIENNE

PROGRESS
aspirateur
efficace
roulant
portatif



prix
1290!

PAZ & SILVA 59 rue St-Anne PARIS

MÉDIUM EXTRAORDINAIRE
MAD. PAULETTE

Secret Egyptien infallible
Psycho - Diagnostic - Astrologie
Mnémonique - Science des Nombres
Fixe date événements. Guide, conseil et assure le succès. Reçoit de 3 à 7 h. sauf dimanche et lundi.
Correspond. détaillée. 17, Rue Frédéric-Lemaître, Préfontaine, heure de naissance et date, 20 francs

M. PARIÉPUY AVENIR PRÉDIT
événements. Ecrite avec date, heure naissance, 55, Av. République, CROSNES (S.-et-O.)

UNE RÉVOLUTION !



Savez-vous que l'on peut faire maintenant de l'automobile sans moteur, sans essence, sans permis, sans impôts ? Vous dites : c'est incroyable ! Eh bien ! demandez la notice au constructeur :
MOCHET
68, rue Rouque-de-Fillol, PUTEAUX (Seine)
(Enveloppes timbrées pour réponse)

MARIAGES Riches et de toutes situations
Parfaite honorabilité
MARIAGES LÉGAUX. Mme de THIÈRES,
18, faubourg St-Martin, PARIS (10^e) Tél. Botzaris 47-14 de 2 à 7 h. (joindre timbres 1.50 p. rép.)

Anatomie
ARTICLE D'HYGIÈNE SUPÉRIEURE
EN CAOUTCHOUC
CATALOGUE ILLUSTRÉ
complet
ET ÉCHANTILLONS
ENVOYÉS DISCRÈTEMENT
CONTRE 15 FRANCS
Contre remboursement
France et Colonies
seulement
Maison V. BELLARD, Hygiène
22, Fg Montmartre, PARIS-9^e

Editions GAULOISES
37, Rue Beauregard, PARIS
Près de la Porte et du Métro St-Denis
Livres curieux et Estampes.
Antiquités, Curiosités galantes des 17^e et 18^e siècles.
Mlle Solange de Danival
DIRECTRICE
reçoit les collectionneurs, tous les jours et
dimanches de 9 h. à 19 h. 30
Tous les ouvrages du CATALOGUE SUR DEMANDE

L. GEORGES EX-INSPECTEUR
SÛRETÉ (diplômé)
20, Rue de Paradis, Paris. Téléphone :
Provence 86-03. - Enquêtes - Recherches -
Filiatures - Preuves de divorces -
Missions délicates - Prix modérés

OUVERT TOUTE LA NUIT
LUXUEUX PIED-A-TERRE
AVEC SALLES DE BAINS et CHAMBRES à la Journée
Ascenseur. Discretion absolue. Repas sur commande.
4, R. JOUBERT (Chaussée d'Antin) Tél. Louvre 26-11

RÉGÉNÉRATION SEXUELLE
de l'homme. Sérénisation ! N'est pas un
médicament. Nouveauté brevetée.
Description médicale illustrée contre
envoi de 1 fr. (en timbres-poste).
Expédition discrète. Pharmacie Cen-
tro, 47, rue Lafayette, Paris

SAGE-FEMME
82, r. de la Pompe, Paris
16^e. - Pension - Consul-
tation à toute heure

SAGE-FEMME
1^{re} 150, Boul. de Strasbourg (près gare
Orléans) 89, Faubourg Saint-Martin (Métro St-Pierre)
Préfontaine. Consultations à toutes heures.
Conseils. à toutes heures. - S'occupe des Enfants.
Régime. **PRIX TRÈS MODÉRÉS** **DISCRETION ABSOLUE**

LES GARÇONNIÈRES les plus élégantes et les
plus confortables de Paris.
46, rue de Villejust (coin de l'Avenue du Bois). Téléphone direct et salle de
Bains à chaque chambre. Téléphone Passy 62-14, 62-15
PRIX 50 à 100 FRANCS à la Journée
Cuisine CORDON BLEU SUR COMMANDE - OUVERT TOUTE LA NUIT

REGLES douloureuses, interrompues,
retardées. - LYROL, méthode
unique. Une seule action interne et vaginale. La
bouteille 35 fr. (fr. traitant) complet 100 fr. (fr. Labor-
LACROIX, 22, St Sébastien, PARIS et Pharmacies)

HARRIS DÉTECTIVE
Tél. Cent. 84-51, 49-45 34, Rue St-Marc
Enquêtes, Recherches, Filiatures Divorces rapides
Toutes missions confidentielles Discretion absolue

SPIRITE HINDOU
Consultez le Spirite, Psychiste, Occultiste
Hindou, renommé du monde entier, sur tout ce
qui concerne votre avenir. Il vous conseillera, expli-
quera toute voie spirituelle qu'il lui semblera, 14, rue de
Tilvilt (Étoile) 10 à 15 et 16 à 20 h. Tél. Carnot 19-61

Studios Garçonnières les plus discrets
les plus élégants
Avec ou sans bains, de 35 à 45 fr. à la jour-
née. Ascenseur. Tél. : Trudaine 75-41 et suite
Toujours ouvert. Repas sur commande.
68, Rue des Martyrs
(Entre l'Ar. Trudaine et le B'd de Clichy)

PIED-A-TERRE Chambres luxueusement meublées
N^o Direction - Tél. : Gutenberg 25-42
32, Rue Joubert
(PRÈS GARE SAINT-LAZARE) **Prix très modérés**

MONDIALE - POLICE
par ex-inspecteur de police judic. et de sûreté
Rens. enquête, av. mariage. Surveillance, Rech.,
Filiat. T. missions. 1^{er} milieu, 1^{er} pays.
Divorc. Proc., Filiat. Prix modérés. "Précé-
demment 47, Rue Maubeuge", actuellement
6, B^e St-Denis. Tél. : Botzaris 30-74, 9 à 12
et 3 à 7 1/2. Dimanche 9 h. à 12 h. et sur rev.

TAROTS EGYPTIENS - SECRET
INDIEN INFAILLIBLE :
M^{lle} SIMONE Voyante,
extraordinaire par ses prédictions exactes, dates, évé-
nements, guide, conseil et dévoile tout : Jeu de la main.
47, rue Saint-Ferdinand. 1 h. à 7 h. sauf Dim. Cor-
resp. : Consult. très détaillée (date naiss.) 25 fr.

CREBILLON THE SON
MY BACHELOR'S LIFE
Transl. from the French. Text et pict. 10, rue
Comptoir du Livre, 22, r. de Maubeuge, Paris

M^{lle} HYZARAH sciences occultes
vous guérira, grâce à sa lumineuse méthode
hindoue. Cartes, etc. Reçoit de 10 à 19 h. sauf dim.
■ 9, B^e Diderot (face gare Lyon) 2^e étage

VOYANTE Secrets personnels de réussite
inf. M^{lle} Renée, 21, St-Ferdinand
(Pavillon 15 au 3^e) de 13 h. à 19 h. cor. env. date naiss. et 20 fr.

AVENIR dévoilé par la célèbre M^{lle} MARYS,
45, Rue Labord, Paris (9^e). Envoie-
z-prén., date naiss., 15 fr. mandat. Répond de 2 à 7 h.

VOYANTE célèbre, voit tout, dit tout. Reçoit de
10 à 7. Mme THEODORE, 14, Rue
Legio, Paris-VIII^e. Cor. env. Prén. date naiss. 15 fr.

M^{lle} SÉVILLE VOYANTE
REUSSITE EN
TOUT. 100, Saint-Lazare,
PARIS (9^e). - Cart. graph. médium, tous les jours de
10 à 19 h. Jours exceptés - Par correspondance 15 fr.

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS

Maillots de Bain - Me-
dées très collantes en jersey
de soie transparent noir
qualité indéfectible. Prix
175 francs 30. - \$ 8.
Un audacieux Maillot -
Pochette de 3 photos de
maillots aux fins réseaux de
soie transparents
France 25 francs.
Etranger 5/5 1,25

Bne de soie - "Dancing"
très montants et transparents
dantesques notre ou champagne.
hauteur 95 cent., maille 44.
Prix : 120 fr. 20. - \$ 5. Meus
article haut. 1 mètre 10 cent.
Prix : 190 francs 32. - \$ 1
Les Bas de Soie de M^{lle}
Enjume - Pochette de 3
photos de bas de soie 15-18
montant trop audacieusement
France 25 fr. - Etr. 5 - \$ 1,25

Lingerie "Très femme" -
Spécialité de pantalons de
soie blanche avec de bro-
deries et de rubans. La parure
(chemise et pantalon) 200 fr.
Etranger 35. - \$ 1. Le pan-
talon seul France 110 fr. Etran-
ger 20 - \$ 5. pantalon en linon
de 51 blanc garni de nœuds
de dentelles, rubans couleurs
au choix. La chemise et le
pantalon France 275 fr. Etr. 16 - \$ 12. Le pantalon
seul France 130 fr. Etr. 20. - \$ 7. (quantités ouverts
majoration de 20 fr.) Une Exquise Dentelle.
Pochette de 5 photos de pantalons blancs très féminins.
Envoi direct et franco sous pli recommandé des trois
pochettes désignées : France 70 fr. Etranger 12. - \$ 3
Diplôme illustré et prix-courant et Bar de robe, Lin-
gerie. Travertis, Albans et toutes Finitions. France 3 h.
Etranger 3 fr. 11. - Exposition pour tous pays (envoies
par poste recommandée) Collection visible à Paris le
Mardi en le Vendredi

YVA RICHARD, 9, r. Pillet-Wil, R. S. PARIS (Opéra) (18^e ann.)

PIED-A-TERRE GRAND
CONFORT
Le Parma
GARÇONNIÈRE à la
journée 25 francs
avec bain 30 à 60 frs
6, rue de Parme, 6
(St-Lazare) - Repas

Groupement ex-Inspecteurs Police
fait toutes recherches, surveillances, filatures,
procès, mariages, divorces. Grande discrétion.
Voir tous **M. LAMBOTIN**,
ancien officier ministériel 145, Rue du Fau-
bourg Saint-Denis (Téléphone Nord 99-38)

SAGE-FEMME 22, r. de la Fidélité
1^{re} Cl. Pens. Consul. 1^{er} heu-
DISCRETION ABSOLUE

AVEC MOI
AUCUNE DÉCEPTION
Contre un timbre français de 50 cen-
times (Etranger 1 fr. 50), j'envoie,
sur demande seulement et
sous enveloppe fermée, mon
nouveau CATALOGUE 1930.
Ce Catalogue réservé aux
adultes et qui contient de
nombreux extraits et des
tableaux des matières très
détaillées des livres annon-
cés ne mentionne que des ou-
vrages vraiment curieux
et intéressants qui ne vous
causeront aucune déception.
QUIGNON, Editeur, 16, rue Alphonse-Daudet, PARIS

avec ou sans eau
PIPPERMINT GET
quand il fait chaud...!




La Vie Parisienne, n°38, 20 de setembro de 1930, p. 832.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 20 - Propagandas Diversas

Assim como alguns imóveis para locação, havia alguns espetáculos que apelavam para a discrição, como *Le “Romano”, Résume Paris* (*O “Romano”, Resumo de Paris*), que se promovia com:

Elegâncias discretas, mesa excelente, espetáculo variado, as melhores Artistas, as últimas Danças, alegria de bom tom e moderação no luxo, o “Romano” sintetiza bem a verdadeira Paris, o das pessoas de gosto. Almoço 17 fr. Jantar 20 fr. Champanhe 45 fr. Consumo 6 fr. Rua Caumartin, 14. (*Le Romano, La Vie Parisienne*, nº08, 16 de fevereiro de 1924, p. 142)²⁶⁵.

Já outros se afirmavam enquanto audaciosos, como as apresentações de cabaré, próprio e também outros, da artista Josephine Baker (Fig. 21), nos quais ela e outras apresentavam as danças do momento, como o *charleston*, tango e o *black-bottom*. Diferente do que acontecia nas propagandas de álbuns de imagens sobre os espetáculos (Fig. 19), quem era a estrela principal aqui e era reconhecida por isso era a própria Josephine Baker²⁶⁶, uma mulher negra e, neste período, considerada estrangeira. É possível encontrar várias referências à vedete em diferentes colunas de *La Vie Parisienne*. Na Figura 21 (na segunda imagem), temos uma ilustração que a mostra no primeiro plano do espetáculo, como artista principal, com seus cabelos pretos bem lisos e curtos rente a cabeça, usando um dos seus trajes mais famosos: uma saia de bananas e muitos outros balangandãs como pulseiras, brincos, colares, tornozeleiras. Ela é observada pelo animal de estimação que também elaborava na construção de sua “exoticidade”: a chita, um animal selvagem, mas domesticado pela artista. Atrás há um grupo de jovens brancas, possivelmente loiras, todas iguais. Baker é a única que possui uma identidade própria e é reconhecida por isso, embora essa identidade seja usualmente associada ao exótico.

²⁶⁵ « Éléances discrètes, table excellente, spectacle varié, les meilleurs Artistes, les dernières Danses, gaité de bon aloi et modération dans le luxe, le « Romano » synthétise bien le vrai Paris celui des gens de goût. Déjeuner 17 fr. Diner 20 fr. Champagne 45 fr. Consommation 6 fr. – 14, r. Caumartin. » (*Le Romano, La Vie Parisienne*, nº08, 16 de fevereiro de 1924, p. 142).

²⁶⁶ Josephine Baker (03 de junho de 1906, Saint Louis- 12 de abril de 1975, Paris), artista estadunidense que se naturalizou francesa em 1937, foi uma das estrelas mais aclamadas em Paris dos anos 1920 e 30.



**Le rendez-vous élégant de minuit
est au
Cabaret à la mode :**

SOUPERS — ATTRACTIONS — TANGOS
CHARLESTON — BLACK-BOTTOM
JACOB'S JAZZ

**Chez
Joséphine Baker**

Ph. Henri-Manuel **40, rue Fontaine - (Trudaine 07-11)**

La Vie Parisienne, nº28, 09 de julho de 1927, p. 589.



CASINO DE PARIS
la nouvelle revue
„PARIS QUI REMUE”
avec
JOSEPHINE BAKER
400 Artistes — Les Plus Jolis Nus de Paris
LE SPECTACLE LE PLUS PARISIEN ET LE PLUS AUDACIEUX

La Vie Parisienne, nº41, 11 de outubro de 1930, p. 899.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 21 - Joséphine Baker

5) *Vestuário* – roupas para homens e mulheres. Durante os anos 1918-1920, a maioria das propagandas eram de peças voltadas aos soldados, como botas e botinas de “trincheira”, roupas militares, sobretudos, roupas impermeáveis e quepes. Passada esta fase, peças masculinas ainda eram vendidas, como: as roupas para esporte; suspensórios, cintas

modeladoras para homens; pijamas e cartolas. Para as mulheres eram oferecidas roupas variadas, mas principalmente de luxo, como peles (Fig. 17), roupas finas, pijamas, joias, meias-calças, sendo a mais famosa da época o colar de pérolas, as lingerie finas e os espartilhos. O universo da moda, as estilistas e suas criações “[...] alimentavam uma economia de consumo em plena expansão. [...]”, vendiam não só as roupas, mas aliadas a ela, um modo de vida, as “novas aspirações da mulher”²⁶⁷ (HIGONNET, 2000, p. 414). A publicidade aparece como importante mecanismo para propulsionar o mercado consumidor, que oferecia a mulher “distrações e prazeres” (HIGONNET, 2000, p. 414). Nos anos 1920 “[...] 70 a 80% das compras no varejo eram efetuadas pelas mulheres. [...]” (LIPOVETSKY, 2005, p. 72). Em *La Vie Parisienne*, o aspecto da mulher enquanto consumidora aparece ainda mais forte nas inúmeras imagens que a associam a esse universo, seja por meio de caixas, sacolas e presentes, seja pela quantidade exorbitante de roupas, joias e outras peças que possui.



Georges Léonnec, Palais de la nouveauté (Palácio da novidade), *La Vie Parisienne*, nº47, 23 de novembro de 1918, p. 1010.

Ilustração de Léonnec que mostra as origens das peles que servem como adorno para as mulheres: a caça predatória de animais não-humanos por seres humanos. Ainda que o autor não tenha um posicionamento de crítica sobre este fato, podemos analisar o quanto ele estava associado a satisfazer, sobretudo, o desejo feminino, enquanto o homem aparece enquanto responsável para suprir e mostrar a sua virilidade enquanto “macho predador”.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 22 - *Palais de la Nouveauté*

²⁶⁷ “[...] asociaban a las nuevas aspiraciones de la mujer [...]” (HIGONNET, 2000, p. 414).



LINGERIE MODERNE, ROBES DU SOIR
Chemises Tulle noir
Pyjamas Orientaux
Couches - Culottes soie
Travestis Haute Fantaisie

YVA RICHARD
 8, rue du Marché Saint-Honoré
 PARIS-Tuilleries

NOTICE FRANCO CONTRE 0.25
 Plaquettes 15 croquis inédits: 10 fr.
 Album travesti: 14 fr.

ALBUM DE GRAND LUXE
 Aquarelles et Photographies
 Véritable œuvre d'art: 20 fr.

La Vie Parisienne, nº36, 08 de setembro de 1923, p. 751.



LINGERIE INÉDITE
Chemises de tulle noir
Pyjamas orientaux
Couches-culottes de soie
Deshabillés modernes

Notice contre 0 fr. 50
 Plaquette de 15 croquis inédits, 12 fr.

ALBUM DE GRAND LUXE
 Aquarelles et photographies d'après nature, véritable œuvre d'art.
 Franco. 22 fr.

TRAVESTIS HAUTE FANTAISIE
 l'album spécial, photos et croquis 15 fr.

ROBES DU SOIR
 Splendide collection de 18 croquis peints à la main, avec couverture originale 16 fr. -- Patrons sur mesure en mousseline (Notice spéciale)

YVA RICHARD
 7, rue Saint-Hyacinthe
 PARIS-TUILERIES

La Vie Parisienne, nº45, 10 de novembro de 1923, p. 947.



TRAVESTIS Style et fantaisie
 (Notice et prix franco 0 fr. 50)

ALBUM DE GRAND LUXE
 Les plus jolies actrices de Paris dans les travestis les plus nouveaux.
 18 aquarelles-photos 16 - 22 25 fr.

LINGERIE INÉDITE
 Plaquette de 16 croquis inédits 12 fr.

ALBUM DE LUXE Nombreuses aquarelles et photos d'art des plus jolies Parisiennes dans les poses les plus originales. Franco 27 fr.

YVA RICHARD 7, rue Saint-Hyacinthe
 PARIS-Tuilleries

La Vie Parisienne, nº10, 08 de março de 1924, p. 211.



LINGERIE MODERNE

Photo Yva Richard

BLACK-BOTTOM
 Pantalon de dentelle noire garni de creux macabos Sautiers-porge assorti
 France 175 fr. Etranger 30 - \$ 7,50
 Danting - Bas de soie très montants et très transparents
 Hauteur 85 cent 35 ans 120 fr. Etr. 20 - \$ 5
 Hauteur 100 cent 44 ans 160 fr. Etr. 32 - \$ 8

LE DERNIER VOILE
 Splendide album contenant les parures de lingerie "en le bain". Photographies en couleurs de nos plus jolies Parisiennes dans leur intimité.
 France 90 fr. Etr. 20 - \$ 5

CHEMISES TRANSPARENTES
 Mubans noirs, tulle noir, dentelle noire
 Véritables armes de séduction qui défient à peine des regards indiscrets
 La pochette 25 fr. Etranger 5 - \$ 1,25

NEW FRENCH CAN-CAN
 Trou-frous du dentelle d'or
 Surpassent des trépassés cachés
 La pochette 20 fr. Etranger 5 - \$ 1,25
 Envoi direct de nos trois publications différentes sous un emballage soigné
 France 135 fr. Etranger 25 - \$ 6,50

Tarif illustré de
BAS DE SOIE, CHEMISES-MAILLOTS
CACHE-SÈXE - MAILLOTS DE BAINS
ET ACADEMIQUES
 Dépense illustrée de
LINGERIE MODERNE ET DE TROUSSEAUX
 depuis 45 fr.
 France 3 fr. Etranger 5 fr. 1-
EXPORTATION TOUT PAYS
 Vente au détail à Paris Nord et Vendred
YVA RICHARD
 9, Rue Pilet-Will - PARIS (Opéra)

La Vie Parisienne, nº19, 11 de maio de 1929, p. 395.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
 Figura 23 - Lingerie Yva Richard

A principal marca anunciante de lingerie é a casa *Yva Richard*, que até 1923 contava com desenhos de suas peças, a partir daí começa utilizar fotografias de modelos com elas. Estas tornaram-se álbuns que passaram a ser comercializados pela própria casa, falando sobre “a originalidade das poses”, de suas “novidades” e “modernidades. Além das fotografias, também vendiam álbuns de aquarela com a mesma temática (Figura 23), entre outros, semelhantes aos

da Figura 18. “[...] Ao identificar a feminilidade com objetos, a publicidade alimenta as mulheres a identificar-se com esses objetos [...]” (HIGONNET, 2000, p. 414)²⁶⁸. Poderíamos concluir, a partir daí, que as imagens, de uma maneira geral, ainda mais aquelas que são repetidas à exaustão também contribuíam para uma associação entre elas.

6) *Serviços* – abrange os profissionais que ofereciam seus serviços especializados e algumas de suas derivações. Propagandas de fotógrafos, de revelação e de câmeras fotográficas, são usuais de 1918-1931, mas alguns dos tipos de prestação disponibilizados modificam-se com o tempo, como é o caso de anúncios de 1918 que eram voltados ao público de *Petite Correspondance* às “madrinhas e afilhados” que tantas vezes eram solicitados a enviarem fotografias, cartas de visita uns aos outros. Ainda nesta linha, um presente especial eram cartões de visitas com as condecorações, insígnias coloridas: “O presente mais agradável que cada madrinha deverá fazer ao seu afilhado” (*La Vie Parisienne*, nº36, 07 de setembro de 1918, p. 787)²⁶⁹. Outros presentes possíveis seriam os “dedais para as madrinhas”, e os “infusores de chá para os afilhados”. Durante o último ano da guerra era possível ver vários outros anúncios voltados aos soldados, entre eles equipamentos direcionados ao uso militar, para as trincheiras, como as próprias câmeras fotográficas, binóculos, espelhos, pilhas, relógios de pulso, cooperativas militares e companhia de seguros, que garantiam seguros em caso de bombardeamento (*La Vie Parisienne*, nº23, 08 de junho de 1918, p. 496). Posteriormente surgiram propaganda de sapatos ortopédicos para mutilados de guerra ou malformação, entre outros.

Havia vários anúncios de cães, em 1918, entre eles os pastores alemães, anunciados como “para guerra, policiais”, mas também havia anúncios de cachorros de luxo em miniatura, voltados às mulheres, eram tidos como cães de companhia e uma forma de demonstração de luxo, eram comumente associados às mulheres artistas de teatro, a própria Renée e outras artistas do teatro de revista, do livro *A Vagabunda* (1971, original de 1910) de Colette, tinham cãezinhos.

Muitas outras propagandas tiveram relação com a seção *Petite Correspondance*, talvez pelo seu posicionamento ao lado da coluna, são eles os anúncios de divórcios rápidos, “que garantiriam os seus direitos”, anulações religiosas, paternidade, reabilitação; hotéis, parteiras, detetives e polícia privada que prometem “competência, lealdade, descrição” (*La Vie*

²⁶⁸ “[...] Al identificar la feminidad con objetos, la publicidad alienta a las mujeres a identificarse con esos objetos [...]” (HIGONNET, 2000, p. 414).

²⁶⁹ « Le cadeau le plus agréable que chaque marraine doit faire à son filleul » (*La Vie Parisienne*, nº36, 07 de setembro de 1918, p. 787).

Parisienne, nº02, 12 de janeiro de 1918, p. 43); casas de massagem, higiene, ou apenas casas com algum nome de mulher, um tanto quanto “suspeitas”, já que poderiam ser espaços de prostituição; casas de casamentos que descreviam-se como “casas sérias”, “relações seletas”, “relações mundanas únicas”, “altas relações”, “relações mundanas”, “altas relações mundanas” (*La Vie Parisienne*, nº05, 02 de fevereiro de 1918, p. 113) - estas são recorrentes apenas em 1918, embora anúncios de casamentos sejam novamente mais usuais a partir de 1928.

Era comum convites e pequenos anúncios “discretos” convidando os clientes da prostituição para conhecer os “[...] salões de moda ou de conversação, a coleção de quadros ou de joias, os cursos de línguas modernas ou os apartamentos orientais de Madame X. [...]” (CORBIN, 1982, p. 263)²⁷⁰.

No começo do século XX e, provavelmente ainda nos anos 1920, muitos estabelecimentos funcionavam como fachadas para práticas ligadas à prostituição, segundo Alain Corbin (1982, p. 213): “[...] um grande número de institutos de “massagem higiênica” ou de estabelecimentos de banhos também converteram suas atividades nessa direção; vários entre eles funcionam como casas de *rendez-vous*. [...]”²⁷¹. Elas podem ser pensadas enquanto anúncios de “lojas pretextos”, que eram os lugares de fachada para exercer a prostituição de forma clandestina, no final do século XIX e começo do século XX os principais estabelecimentos para esse tipo de prática consistiam em: boutiques de moda, lojas de lingerie, luvas, colarinhos e gravatas, tabaco, galerias de gravuras e fotografias, adegas, perfumaria, livrarias, além daquelas com próprias peças em separado e escondidas para a realização lá mesma; as prostitutas dividiam os seus lucros com as donas dos estabelecimentos, a maioria dos clientes era composta por velhos ricos, que faziam contatos com as profissionais para um programa em outro momento, quando a loja não possuía espaço reservado para isso (CORBIN, 1982, p. 213-215). Ainda hoje diferentes espaços são fachadas para a prostituição, como: saunas, clínicas de massagens e termas (PRADA, 2018, p. 100).

Como se vê as propagandas poderiam prover as mais diversas situações geradas pelos encontros entre as madrinhas e seus afilhados, como uma possível gravidez indesejada; contato de investigadores particulares, “polícia privada” que facilitariam, por meio de provas, um possível divórcio de homens ou mulheres que pretendem se separar por outra pessoa, muitos discretos avisavam que “ninguém saberia”, advogados para dar continuidade ao trabalho;

²⁷⁰ « [...] le salon de modes ou de conversation, la collection de tableaux ou de bijoux, le cours de langue vivantes ou le pied-à-terre oriental de Madame X. [...] » (CORBIN, 1982, p. 263).

²⁷¹ « [...] un grand nombre d’instituts de « massage hygiénique » ou d’établissements de bains ont aussi converti en ce sens leurs activités ; certains d’entre eux fonctionnent comme de véritables maisons de rendez-vous. [...] » (CORBIN, 1982, p. 213).

lugares para aqueles que precisavam se casar rapidamente; talvez casas de prostituição para aqueles que não conseguiram uma companhia.

Além desses serviços, haviam aqueles ligados ao aprendizado, como aulas de autoescola, de piano, de dança, de cursos de língua estrangeiras; Escola Técnica Superior de Representação, leitura psicológica, aula para mente; e outros como de manicures e cabelereiros; salões e institutos de beleza; podólogos, médicos, massoterapeutas, consultórios dermatológicos; defesa nacional; em um momento houve até uma chamada para desenhistas de “solicitamos temas e personagens para publicidade de um artigo de luxo. [...] Londres” (*La Vie Parisienne*, nº40, 05 de outubro de 1918, p. 868)²⁷².

7) *Utilitários* – demais produtos de consumo. Consistiam em: café; chás; chocolates; bebidas alcoólicas como o vinho; bijuterias; carros e motocicletas; móveis para escritório – há pouquíssimos anúncios pessoais, como de venda de móveis usados; fogão; objetos decorativos, entre eles flores, antiguidade, quadros modernos e antigos; cigarro; caneta tinteiro; material esportivo; radiadores de aquecimentos para casas; produtos eletrônicos, que variavam desde ventiladores até mesmo aparelho elétrico que imite raios ultravioletas para melhorar a circulação; máquinas para enrolar o cabelo; aparelhos que promoveriam o emagrecimento; aparelhos para cultura física; compra de metais e pedras preciosas.

1.2.6 Público da revista: leitores e leitoras

Pelas seções, conteúdos, abordagens e realizadores já pudemos ter uma ideia sobre quem era o público alvo da revista: os homens, muito embora ela não descartasse as leitoras²⁷³. Se entre 1918-1928 em *Petite Correspondance* havia tantos homens que gastaram suas economias em busca de “madrinhas”, significava que existiria leitoras do hebdomadário que pudessem se interessar por seus “chamados”. Mais tarde, em 1931, as próprias mulheres escrevem pequenos anúncios para buscar algum tipo de relacionamento com homens, mais uma vez demonstrando que elas também consumiam a revista. Assim, pelos tons dessas formas de anúncios e por aqueles comerciais, vemos que, quando se dirigiam às mulheres, era a um tipo

²⁷² « sujets et personnages sont demandés pour la publicité d’un article de luxe. [...] Londres » (*La Vie Parisienne*, nº40, 05 de outubro de 1918, p. 868).

²⁷³ Tania Regina de Luca (2015, p. 121-122) interpreta a variedade de assuntos abordados nas revistas ilustradas como uma forma estratégica de angariar o maior número de consumidores/leitores. Mesmo assim, isso não quer dizer que não buscassem atingir um público específico.

mais específico: as mais liberadas. Neste tópico abordaremos o público por meio de ilustrações presentes em *La Vie Parisienne*.

A revista costuma apresentar as leitoras em suas páginas desde seus primeiros anos. Sadoun-Édouard (2011, p. 182-183), divide em dois tipos: “o que elas leem” e “como elas leem”. A disponibilidade e o prazer sexual das personagens era algo comum, e em parte o que ela procurava nos romances que liam: “[...] a leitura funciona como uma metáfora do ato sexual, reativando e sublinhando, assim, o próprio mecanismo erótico da revista. [...]” (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 182)²⁷⁴.

As próximas imagens referem-se a uma forma mais direta de relação entre a revista e suas leitoras. Na primeira delas (Fig. 24), Maurice Millièrre traz como leitora a sua modelo fixa²⁷⁵, citando a revista, além do próprio título da capa, mais duas vezes, na divulgação de uma nova novela de Pierre Veber e na edição de um número anterior, ilustrada por Hérouard (*La Vie Parisienne*, nº20, 17 de maio de 1919, capa). A jovem parece querer dizer que ela também faz parte dessas páginas, colocando-a mais perto de si.

A moça é muito delicada e, assim como as demais apresentadas aqui, é branca, construindo uma padronização, um modelo ideal não só das suas leitoras, mas principalmente dos tipos de mulheres que deveriam ser encontradas na revista. As Figuras 24, 25 e 26 deixam a alça de sua roupa pender sobre os ombros, conferindo certa sensualidade a elas²⁷⁶, 25 e 26 acabam por mostrar também os seios. Deixar partes à mostra (daquelas que não “deveriam” estar), é uma das técnicas mais recorrentes utilizadas pelos artistas de *La Vie Parisienne*, podemos encontra-las em praticamente todas as ilustrações trazidas aqui. Ela é abordada de diferentes formas: pela nudez de fato, por uma roupa transparente, por uma peça não estar no seu lugar, pela veste ter recortes que deixam ver mais a pele, pela posição da personagem e pelo tamanho de sua roupa, todas elas podem agir isoladas ou coordenadas.

²⁷⁴ « [...] la lecture fonctionne comme une métaphore de l’acte sexuel réactivant et soulignant ainsi le propre mécanisme érotique de la revue. [...] » (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 182).

²⁷⁵ Que pode ser encontrada em todos os seus trabalhos, por todos os anos de *La Vie Parisienne*, e também fora da revista, inclusive os de escultura. Algumas vezes ele a utiliza como referências para várias personagens “diferentes” ao mesmo tempo, ou mesmo criando uma espécie de “versão masculina” ou de “versão negra” de sua modelo.

²⁷⁶ Basta lembrarmos que a visão dos ombros desnudos já havia causado reboliço em 1884 com o quadro *Madame X* (Madame Pierre Gautreau), de John Singer Sargent. O escândalo se deu devido à uma alça caída do vestido da retratada, afim de apaziguar os ânimos o artista teve que a recompor no “lugar certo”. A imagem da esquerda ainda possui outros elementos que poderíamos remeter ao quadro de Sargent, como o vestido preto e o penteado, o fundo sóbrio, a maquiagem marcada.



Maurice Millière, *La Vie Parisienne*, n°24, 14 de junho de 1919, capa.

Figura 24 – Leitora de *La Vie Parisienne*



Maurice Millière, *L'amour en cage* (O amor enjaulado), *La Vie Parisienne*, n°18, 03 de maio de 1924, p. 378.
– Então, você e o Émile continuam brigando como cão e gato? ... Que família! / – Diga antes, que zoológico!)

Figura 25 – *L'amour en cage*



G. Pavis, *Inutile d'insister* (Inútil insistir), *La Vie Parisienne*, n°29, 16 de julho de 1921, capa.
– Inútil insistir: não vou levá-lo. Você está muito velho agora: paga inteira.

Figura 26 - *Inutile d'insister*



Henry Fournier, Lectures pour dames (Leitura para damas), *La Vie Parisienne*, nº09, 03 de março de 1928, p. 170-171.

Leitura para damas / A pretenciosa lê a política / A romântica a novela / A idealista o cinema / A viciada o livro de curiosidades / Pequena Bibliografia Do Índice / A rentista as informações financeiras / A estudante o código / A apaixonada a doce bilhete / A mulher de bom gosto La Vie Parisienne.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 27 - *Lectures pour dames*



Vald'Es, Deguisements d'actualité (Fantasias da atualidade), *La Vie Parisienne*, nº04, 22 de janeiro de 1921, p. 76-77.

Fantasias da atualidade / os balés de Auvergnats / os aguaceiros / moda de ontem e moda de amanhã / modelos especiais de nossos serviços de caricostura / máscara carnavalesca / a dança bem parisiense / madame cinema / o nu estético / algumas ideias de fantasias para nossas leitoras.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 28 - *Deguisements d'actualité*

Outra leitora de Millière (Fig. 25) encontra-se vendo a si mesma nas páginas de *La Vie Parisienne* enquanto conversa com outra mulher, que é muito semelhante consigo. Esta imagem é interessante pois aponta para uma das formas de tratar as relações lésbicas na revista (que será aprofundada no capítulo a seguir), que é de apenas sugerir a lesbianidade por meio de uma personagem vestindo-se e outra ainda com roupas íntimas. A conversa delas deixa notar que uma delas (provavelmente a que está se arrumando) tem também um relacionamento com um homem.

Na Figura 24 a jovem olha para o leitor, num convite a acompanhá-la na sua leitura, algo bastante comum na revista. Enquanto as Figuras 24, 25, 27 e 31 seguram as revistas na mão, lendo-as, na Figura 26 ela se encontra no meio de toda aquela bagunça de malas por fazer, como um elemento essencial para ser levado em uma viagem, mais ainda do que o próprio cupido, símbolo do amor, como se estivesse disposta à novas experiências que não o envolva.

La Vie Parisienne também buscava se desenhar como uma revista para todas as pessoas que tinham “bom gosto”. Henry Fournier cria um índice de leituras diferentes para cada tipo de interesse (Fig. 27), identificando a do magazine como a mais refinada. No entanto, uma leitora em específico poderia encontrar tudo aquilo presente nas outras leituras em um só lugar: na própria revista, como já vimos nas seções exploradas anteriormente neste mesmo capítulo.

Além das leituras ou referências à materialidade da revista, ela também se dirigia diretamente às leitoras, como na Figura 28 em que propõe modelos de fantasias para elas, todos eles bastante audaciosos, aproximando-se esteticamente daqueles encontrados nas propagandas sobre álbuns dos Folies Bergère (Fig. 19), mesclando valores e acontecimentos que se referiam diretamente às novidades do momento.

Além dessa indicação apresentamos outras duas para a saúde (Figs. 29, 30). Na Figura 29 uma jovem encontra-se deitada na cama, mesmo durante o dia, a empregada receita um novo e diferente tratamento daquele indicado pelo médico: ler *La Vie Parisienne* para melhorar da neurastenia – doença que se caracteriza pela exaustão psicológica e física, depressão, transtornos do sono e sexuais, entre outros. Assim, a revista seria o melhor remédio, à época, pois trazia em suas páginas textos e imagens que poderiam melhorar o seu humor, dando disposição para outras coisas. Desde o final do século XIX a nova mulher era vista como doente, neurótica e histérica por acreditarem que ela tinha o cérebro mais desenvolvido do que as outras mulheres, as caricaturas que circulavam na imprensa ajudavam sobre essa visão a cerca delas, criticando-as constantemente (SHOWALTER, 1993, p. 64-65). Mas se antes, a leitura poderia ser vista como uma das culpadas para a sua doença, nos anos 1920, a leitura “correta”, ou seja, a própria revista, seria o seu antídoto.

Na maioria das vezes as mulheres de papel não pareciam tensas com os olhares curiosos e sedentos que ganhavam de seus admiradores/leitores, de fato, algumas vezes elas chegavam a encarnar para poder ajuda-los, como no caso da Figura 30.

Após ficar inebriado pelo uso do charuto, do álcool, de *La Vie Parisienne*, e adormecer em sua poltrona, um senhor é recomposto por uma ajuda inusitada: a garota da capa ganha vida graças a fumaça de seu charuto, e o ajuda na cura da ressaca, sentando em seu colo e fazendo-o tomar água com gás, dando uma “boa digestão” ao seu empregador. O próprio termo *bonne* brinca com o duplo sentido utilizado, tanto como boa, como palavra usada no francês familiar para se referir às empregadas domésticas, enfatizando a relação do que poderia ser “tomado”.

Assim como as demais empregadas domésticas abordadas aqui, esta também se atenta às necessidades de seu patrão, sem que, no entanto, este tenha solicitado de maneira direta. O empregador é, aqui, o leitor que consome a revista, numa metáfora de que *La Vie Parisienne* poderia servir cada qual à sua necessidade. Traz, assim, mais uma vez o periódico enquanto cura para todos os males, atendendo as especificidades de cada segmento, enquanto os homens poderiam passar mal por tanto beber e/ou fumar, os problemas das mulheres são associados a questões psicológicas.

A imagem da empregada doméstica, também é destaque da Figura 31. Nela Vald’Es traz uma empregada doméstica, com o uniforme²⁷⁷ associado à profissão (como nas outras imagens com essa figura) – o uniforme preto com avental branco já era encontrado desde o final do século XIX (CRANE, 2013, p. 187), ainda que ele fosse bem mais longo, mesmo nos anos 1920 –, ocupando um espaço e modos que não seriam seus e sim do patrão: sentada em sua poltrona, fumando provavelmente os seus cigarros, tomando seu vinho e lendo a sua *La Vie Parisienne*. Com o título “Cada estação tem os seus prazeres” e subtítulo “A reentrada”, aponta os prazeres que cada parcela do seu público poderia ter: a empregada momentos de descanso e lazer enquanto o patrão viajava para jogar o golfe; enquanto este encontra seu prazer em observar uma cena ao vivo, daquilo que costuma ver nas páginas da revista.

Ela converge para uma imagem comum durante os anos 1920: a empregada doméstica como fetiche, símbolo da sexualidade disponível, facilmente em casa, ao mesmo tempo que desempenha um trabalho considerado subalterno (outro aspecto constantemente fetichizado em

²⁷⁷ O uniforme foi elaborado como uma forma de distinção social, hierarquia e de demarcação das fronteiras entre quem emprega e quem trabalha, massificando a segunda, apagando sua individualidade, marcando o lugar de cada pessoa no espaço no qual se inseriam e a sua adequação a se “conformar às normas”, colocando quem se veste de uniforme numa espécie de “anonimato indiscriminado”; dessa forma, a mudança nesse tipo de roupa pode demonstrar a alteração no prestígio social de determinada profissão (STEELE, 1997, p. 188; CRANE, 2013, p. 125, 178-184, 194).

nossa época, da relação entre dominação/submissão): “A empregada é obviamente um papel submisso, que indica o diferencial de poder implícito nos tradicionais estereótipos de gênero. [...]” (STEELE, 1997, p. 180).

A composição da personagem é bastante semelhante à da jovem que posou para um cartão postal (Fig. 32), década de 1920, ela também utiliza os elementos que marcam a sua profissão, como o avental, o acessório do cabelo e um espanador, e assim, como a ilustração ela está sentada fazendo sua leitura, enquanto fuma um cigarro. Os cartões postais, que eram comuns nesse período, assim como outras linguagens, utilizavam da técnica de “alusão maliciosa”, em que a sexualidade é sugerida de forma mais discreta ou indireta, o “subentendido” também era uma das técnicas para escapar da censura, transformando-se em uma “sexualidade aparente” a partir dos anos 1930, inclusive nos cinemas, fazendo com que as fronteiras entre o pornográfico e erótico ficassem cada vez mais borradas (SOHN, 2011, p. 113-115). A empregada doméstica está em uma ambientação feita a partir de um cenário pintado, com vários elementos encontrados na imagem criada por Vald’Es. Na tentativa de se passar por um ambiente refinado, o que justificaria o uniforme da mulher, acaba acentuando ainda mais seu aspecto artificial, de que aquela seria uma situação construída e não algo que se encontraria facilmente nas casas. Apesar das posições das pernas de ambas serem parecidas, elas se dão por meios diferentes, uma senta de maneira usual sobre a poltrona, enquanto a outra, da fotografia, senta com as pernas sobre seu braço. Essa composição diferente na forma de sentar talvez se deva aos espectadores voyeurs que se encontram dentro e fora da cena. Em *La Vie Parisienne*, ela está compartilhada com o senhor que está na porta, visão que não seria possível a ele, se a poltrona estivesse sentada como no cartão postal. Já esta última, está voltada ao olhar do público externo.



Henry Fournier, Le remède contre la neurasthénie (Remédio contra a neurastenia), *La Vie Parisienne*, nº49, 08 de dezembro de 1928, p. 1006.

- Não, Madame, não é a opinião do médico que deve ser seguida, mas a da “*Vie Parisienne*”.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
Figura 29 - *Le remède contre la neurasthénie*



Henry Fournier, Dans les fumées de l'alcool et du cigare / Une bonne digestion (Na fumaça do álcool e do charuto / Uma boa digestão), *La Vie Parisienne*, nº17, 25 de abril de 1931, p. 381.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 30 - *Dans les fumées de l'alcool et du cigare*



Vald'Es, Chaque saison a ses plaisirs / La rentrée (Cada estação tem os seus prazeres/ a reentrada), *La Vie Parisienne*, nº42, 17 de outubro de 1925, p.825.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 31 - *Chaque saison a ses plaisirs*



Cartão postal, década de 1920.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 32 – Cartão postal



Henry Fournier, Une bonne petite bonne... (Uma boa empregada...), *La Vie Parisienne*, nº10, 05 de março de 1927, p. 196.

Uma boa empregada... você já serviu? / Oh senhor, eu sou virgem. / Contratei-a no desembarque de sua província pela sua ingenuidade. / La Vie Parisienne e o cinema lhe deram a elegância / e o tempo deu-lhe o descaramento / Verifico a temperatura / Ela se interessa pela minha correspondência. Aprecia o meu tabaco, meu licor, minha banheira, meus penteados! /

... ou o Segredo da felicidade doméstica / Ela não deixa todo mundo entrar! / Tem antipatias e simpatias / O senhor faz mulheres feias / Aqui está a pose! / O senhor vai se virar esta noite, eu vou ao campeonato de Black-Bottom / Ela não sai sem avisar / E está sempre pronta a servir. / Mas eu a acalmei, porque ela estava um pouco ousada! / Eu estava esquentando os lençóis!

Fonte: Gallica/ Biblioteca Nacional da França
Figura 33 – *Une bonne petite bonne...*

Na Figura 33 Henry Fournier trata mais uma vez sobre a relação entre empregada doméstica/ patrão/ revista. Uma jovem do interior é contratada pela sua ingenuidade para trabalhos domésticos na casa de seu patrão, que é artista. Logo a jovem ganha a malícia e passa a adotar novos hábitos, influenciada por duas das mídias mais populares no momento: o cinema e a revista ilustrada, neste caso, a própria *La Vie Parisienne*: “Como entretenimento o cinema possibilitou que os espectadores dos filmes pudessem adaptar ao seu modo aquilo que interessavam a eles, por exemplo, o vestuário, a maquiagem, as atitudes [...]” (PINHEIRO, 2015, p. 55).

A partir daí começa a se interessar por tudo aquilo que diz respeito à rotina do patrão: lê suas correspondências, toma banho em sua banheira, usa tudo o que é dele, inclusive o corte de cabelo, ignora possíveis amantes e/ou modelos, propondo-se enquanto uma modelo que pode posar seminua, e “esquenta os seus lençóis”, aguardando seu empregador em sua cama, sendo “acalmada” por ele.

A jovem que chega toda recatada, passa, assim, por uma considerável transformação adotando a configuração de uma *garçonne*: corta seu cabelo, sua roupa diminui consideravelmente de tamanho, dança *Black-Bottom* (uma das danças consideradas mais modernas do período), é independente financeiramente através do trabalho e também sexualmente por meio dele e de suas “más” influências.

Nas cinco imagens (Fig. 29-33) são elas, as empregadas, que tomam conta da ação, colando em práticas suas ideias, mesmo que muitas delas sejam por causa da referência da própria revista, passando a ter o referencial de prazer por meio dela. O deleite alcançado pela leitura é exponencializado em uma das capas realizadas por G. Pavis (Figura 34).

Uma jovem encontra-se deitada numa rede, circundada por árvores, flores e pelo próprio título da revista, já que esta deixa o seu pé pousar sobre a linha que a enquadra. Sua blusa bastante transparente deixa ver seus seios rijos, uma de suas pernas está pendida da rede, ela tem feições de extasiada – boca aberta, olhos quase fechados –, por aquilo que está entre seus dedos da mão, bem no meio de suas pernas: um livro. A cena faz uma clara alusão a masturbação feminina, que era ainda nessa época (e, ainda hoje) vista como um tabu. G. Pavis consegue abordar o tema por meio de sua “sutileza”. A leitura como gatilho para uma forma de prazer sexual, não fica claro se é a revista ou não, de qualquer modo é o prazer orgástico atingido pela leitura.



G. Pavis, *La Vie Parisienne*, nº22, 31 de maio de 1924, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 34 – Prazer com a leitura



Pierre-Antoine Baudouin (guache), Emmanuel-Jean-Népomucène de Ghendt (gravador), *Le midi* (O meio-dia), 1765.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 35 - *Le midi*

Nessa imagem temos um referencial imagético do rococó bastante marcado, como a imagem ao seu lado, Figura 35, de Pierre-Antoine Baudouin²⁷⁸ (1723-1769, França), genro de François Boucher, gravada por Emmanuel-Jean-Népomucène de Ghendt (1738, Bélgica – 1815, França). Uma jovem rica, nota-se pelas suas roupas e acessórios, para ao meio-dia para sua leitura, a qual a deixa extasiada, o jardim aparece como natureza domada e lugar reservado. O horário não é o de uma simples sesta, mas sim para a masturbação. Várias linhas de força conduzem para a ação principal: a luz, como o título ajudam a focar a atenção sobre a pose da jovem que se encontra em estado de prazer; o livro caído aberto, mostra que ele estava em uso. O livro aparece em ambas imagens como uma tecnologia para chegar ao orgasmo, provocando prazer. Ele atua como um mecanismo para a transgressão (GOULEMOT, 2000, p. 64). Eram, como diria Rousseau livros para ser “lidos apenas com uma mão” (GOULEMOT, 2000, p. 12, 59). Há um tom malicioso na expressão da jovem, assim como no olhar da estátua para a cena, colocando o olhar voyeur dentro e fora da imagem, todos os elementos que a compõem são pensados para enfatizar a masturbação feminina, do corpo que goza: “[...] ela é incitação, insistência para olhar esse corpo, para ultrapassar as aparências.”, mostrando o poder do livro, que é visto como incentivador de pensamentos perigosos, da imaginação pornoerótica, que produz efeitos em formas de ações, que poderiam ser o caminho para o “vício” (GOULEMOT, 2000, p. 55-58, 62-64). Os livros eram percebidos como mais perigosos para as mulheres, pois elas eram vistas como mais imaginativas e influenciáveis que os homens, nesse sentido, eles representavam um perigo às estruturas sociais, uma vez que poderiam fazer com que as mulheres quisessem fugir aos papéis tradicionais, tornando-se um enredo comum em vários livros, assim como as leitoras sendo levadas aos “excessos” pela leitura de obras “inapropriadas” a elas (GOULEMOT, 2000, p. 94-95).

Segundo Darton (1996) eram comuns as associações que a literatura pornográfica fazia entre “abrir a vulva, com abrir a mente”, como se a partir dela, como portadoras de um novo saber, pudessem ter uma compreensão melhor do mundo.

De acordo com Paul B. Preciado o ato de tocar-se é uma das formas de tecnologia sexual e que foi:

“impedido” por meio de uma série de instrumentos técnicos que mediarão a relação entre a mão e os órgãos genitais, e que virão a regular as possibilidades inquietantes abertas pela mão que se toca a si mesma e que converte o indivíduo em seu próprio objeto de conhecimento, de desejo e prazer. (PRECIADO, 2016, p. 89)²⁷⁹.

²⁷⁸ Diderot falava que Baudouin havia morrido em decorrência da sua “devassidão” (GOULEMOT, 2000, p. 84).

²⁷⁹ “‘impedido’ por medio de una serie de instrumentos técnicos que mediarán la relación entre la mano y los órganos genitales, y que vendrán a regular las posibilidades inquietantes abiertas por la mano que se toca a sí

Por muito tempo a masturbação foi compreendida enquanto uma doença que poderia ocasionar tantas outras, além do fato de ser vista como responsável pelo “processo de degeneração moral” do próprio indivíduo, ameaçando também a mecânica de funcionamento da heterossexualidade, uma vez que as energias utilizadas para este prazer, não seriam destinadas à produção e a reprodução de outros indivíduos que futuramente colaborariam para a manutenção do sistema heterossexual, assim, o prazer passava por uma constante regulação (PRECIADO, 2016, p. 88-100). No século XVIII pela literatura médica acreditava-se que a masturbação era uma doença ou causa para doenças, “más leituras” eram vistas como “más influências” para o comportamento (GOULEMOT, 2000, p. 59). Durante o século XIX a masturbação, na França era vista como uma doença social, provinda de um indivíduo perverso, nesse mesmo período surgiram inúmeras tecnologias regulatórias dessas práticas corporais, desde cintos de castidade, a intervenções cirúrgicas, com o tempo algumas dessas práticas foram incorporadas pela cultura sadomasoquista (PRECIADO, 2016, p. 93-100²⁸⁰; RUBIN, 2012, p. 2).

A leitura de *La Vie Parisienne* também servia como uma forma de “aproximar os contrários” (Fig. 36). Uma mulher de cabelos curtos, gravata, paletó e saias está sentada em um banco (provavelmente de trem) lendo o seu livro, quando se interessa pelo o que o passageiro – que veste uma roupa bem parecida a não ser pela calça e sapatos – que está do outro lado do mesmo banco está lendo. Ele demonstra o conteúdo, suficientemente para que ambos passassem para o acento do centro, e que ela pulasse sobre seu colo para poder ver melhor.

Além da distância física entre eles o que mais seria contrário? O termo “contrário” brinca com uma série de colocações, são elas: a mais óbvia é a de que se trata de um homem e uma mulher; a segunda é de que ela parecia ler um livro mais sério, filosófico “Da verdade...”; a terceira é que estes contrários não são assim tão distintos, inclusive pelas roupas, como por se interessarem pelo mesmo conteúdo de *La Vie Parisienne*. A roupa da mulher traz características típicas do visual adotado pelas *garçonnes* e em especial, adotado pelas feministas e/ou lésbicas. O uso de peças consideradas do guarda-roupa masculino, como a gravata e o paletó eram uma das formas de marcar sua identidade de gênero e/ou sexualidade (CRANE, 2013; ROBERTS, 2003; SCHMIDT, 2009). De acordo com Mary Louise Roberts, “ao usar essas roupas, as mulheres poderiam projetar uma fantasia de um eu ideal e liberado, que se movia livremente em um espaço social sem restrições”. No caso da imagem, a revista, assim como a própria

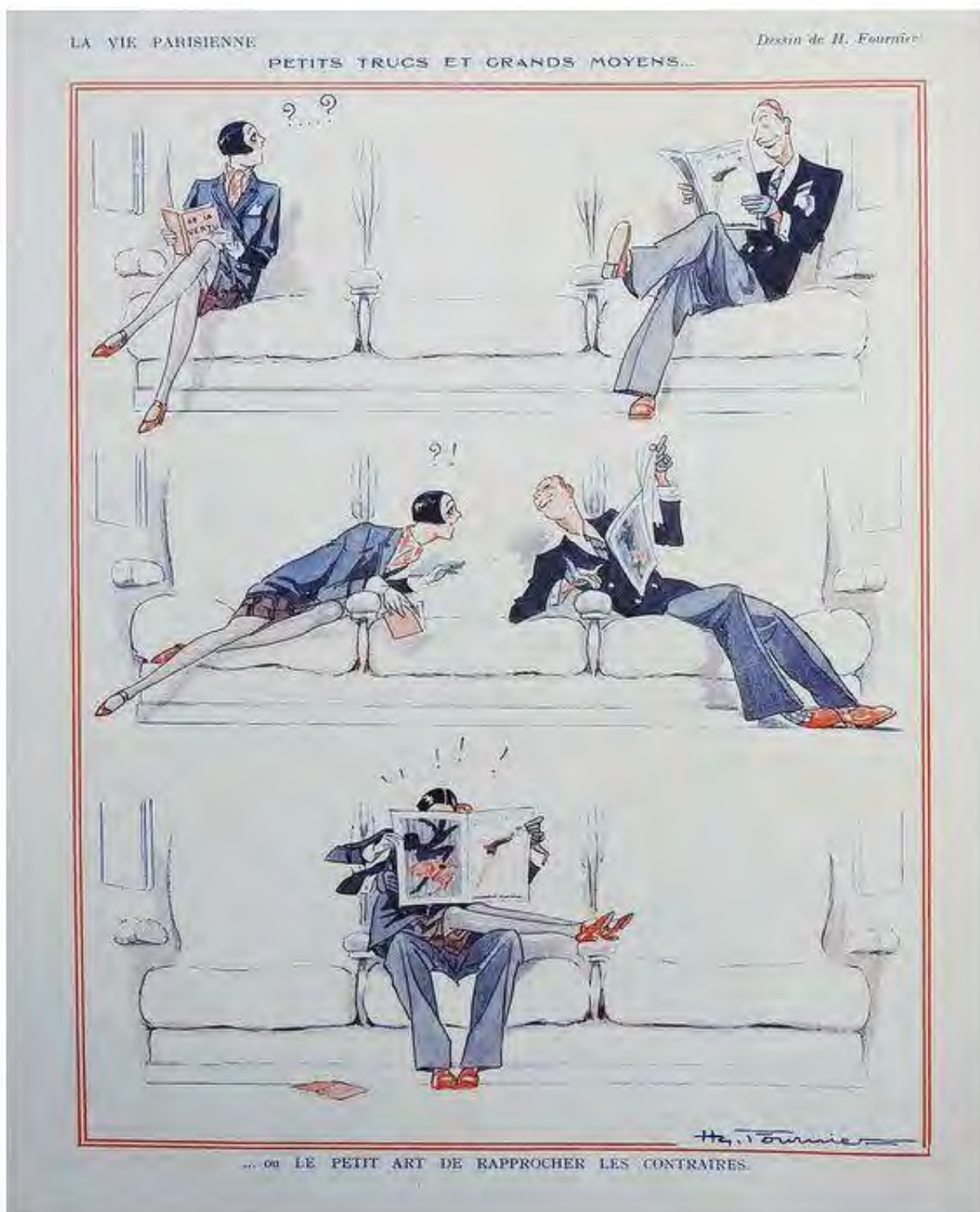
misma y que convierte al individuo en su propio objeto de conocimiento, de deseo y placer.” (PRECIADO, 2016, p. 89).

²⁸⁰ Paul B. Preciado (2016, p. 100-111) também discute as mudanças das práticas com o advento de “máquinas orgâsmicas”, os vibradores ou dildos.

mulher parecem ter a liberado de qualquer pudor, ao sentar-se no colo do homem. Porém, mesmo que a mulher pudesse ser lésbica e conseguisse ter acesso às páginas convidativas de *La Vie Parisienne*, o homem acaba se beneficiando de algum modo da aproximação. Os sinais de interrogação sobre o que estaria dentro da revista desaparecem da mulher e se junta aos sinais de exclamação do homem, agora ambos seguram com vontade o periódico em suas mãos. Embora a própria revista acabe tampando o que acontece com o rosto de ambos os outros elementos sugerem que os dois veem a revista, ainda que abra a possibilidade de algum leitor imaginar que poderiam estar se beijando. Interessando-se pelo mesmo assunto, o conteúdo da revista torna-se essencial tanto para ele, quanto para ela.

Em outro momento (Fig. 37), mais uma vez o leitor da revista, neste caso específico o *poilu*, beneficia-se da disposição de uma mulher – provavelmente lésbica, visto a forma de tratamento entre ela e sua “amiga” –, mas agora não mais presencialmente, mas virtualmente através das ilustrações da revista. Assim como na figura anterior, nesta há também uma espécie de tratamento de contrários: Didi e Cloclo além de se encontrarem cada qual num canto de páginas diferentes, também estão em locais distintos, com homens que a tratam de forma igualmente distinta. Se na primeira o homem fica apaixonado por uma jovem a qual sempre viu vestida, no outro o pintor pretende compartilhar com seus amigos a visão privilegiada que teve de uma mulher seminua. Assim, fica mais claro que tipo de conteúdo os personagens da Figura 36 poderiam ter acesso. Uma das poses feitas pela mulher e que é um artifício comum dos artistas e a de comparar os seios das mulheres com frutas da estação, colocando-os juntos em uma bandeja, em uma colheita ou de outros modos (tema abordado no Capítulo 3). Dar acesso ao belo corpo das mulheres, como já mencionado anteriormente, era forma então encontrada pela *La Vie Parisienne* para ajudar de algum modo a vida de seus soldados, tornando-a mais leve e prazerosa, ainda que momentaneamente.

O recurso de colocar o artista em cena, como na Figura 37, também é utilizada pela Figura 38, o qual, do mesmo modo, indica que tudo aquilo que vê – seios, barriga, nádegas, costas, rostos, uma série de poses que favoreçam o olhar ao corpo de sua modelo – será partilhado diretamente com os leitores da revista.



Henry Fournier, Petits trucs et grands moyens... ou le petit art de rapprocher les contraires (Pequenos truques e grandes meios... ou a pequena arte de aproximar os contrários), *La Vie Parisienne*, nº34, 21 de agosto de 1926, p. 708.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 36 - *Petits trucs et grands moyens*



Georges Léonnec, Deux écoles d'art (Duas escolas de arte), *La Vie Parisienne*, nº36, 07 de setembro de 1918, p. 778-779.

Duas Escolas De Arte / Saint-Epate praia / Minha querida Cloclo / Acabei conhecendo um garoto charmoso... um pouco neutro, é verdade. É um grande amante da fotografia, ele quis fazer meu retrato, comigo a mais paramentada possível. Essas fotos ficaram muito boas. Mas agora o pobre rapaz, ficou apaixonado!... Ele sempre as guarda com ele, à noite, as contempla longamente, sozinho em seu quarto. Sua Didi.

Retratos Posados; Esboços Sem Pose / Sant Parisienne [?] / Minha querida Didi / Acabei conhecendo aqui um jovem pintor delicioso, e cheio de talento; Como você, eu fiz retratos, mas ele quis me pintar com os meus trajes mais despidos. E ele não é tão egoísta como seu fotógrafo! Porque ele levou minhas silhuetas à "La Vie Parisienne" a fim de fazer com que todos os nossos soldados valentes aproveitassem. / Mil beijos / Sua Cloclo

PETITES FEMMES A CROQUIS

JOLIES FILLES A CROQUER



F. Fabiano, Petites femmes a croquis (Pequenas mulheres esboçadas), *La Vie Parisienne*, nº51, 20 de dezembro de 1924, p. 1086.

Pequenas mulheres esboçadas / você não precisa de modelo? / sim, justamente para os leitores de La Vie Parisienne / tire seu vestido / mostre um pouco de seio / Bonitas moças para morder (esboçar) / está bem assim / mostre-me suas pernas..... / suas costas / descanse

Dessa maneira, o leitor pode se sentir como também participando de todas às ordens dadas à mulher, compartilhando a autoria com o artista, uma vez que a escolha das poses, dos *croquis à croquer* é feita levando em consideração o que o público gostaria de ver ilustrado. Mas o diálogo direto com o leitor não é uma exclusividade do artista, ele também pode ser feito “diretamente” (uma vez que todos eles são mediados por quem as faz) pelas modelos, como é o caso da próxima imagem (Fig. 39).

Assim como na Figura 24, a Figura 39 faz um convite direto ao público por meio do olhar e, esta, ainda acrescenta um convite “falado”: como a solidão poderia ser “encantadora a dois”, enfatizando o seu desejo de não ficar sozinha, ainda mais quando está tirando a roupa (vide peça pendurada na cadeira e sua combinação já não cobrindo seus seios).

O olhar diretamente para o público, para quem a observa (artista, leitor, câmera), é outra das ferramentas bastante utilizadas ao longo de todo o período estudado. Ela traz uma nova relação entre quem é visto e quem olha, assim, a troca de olhares pode estabelecer não mais a simples passividade, mas também um prazer ativo, uma vontade de ser vista e de ser admirada, tanto por pintores, fotógrafos, como público (PINHEIRO, 2015, p. 142-143; OLIVEIRA, 2010)²⁸¹, exercendo uma “visão ativa” (GARB, 1998, p. 264).

Mas é claro, não podemos deixar de levar em consideração que essa é uma imagem criada por um homem e mesmo que a modelo exerça algum tipo de criação partilhada com o artista – ainda mais se levarmos em conta que muitas das retratadas em *La Vie Parisienne* eram modelos fixas de longa data, como apontado na Introdução –, o olhar, sobretudo no que diz respeito ao contexto de sua produção e circulação dessas imagens, parte de um “supervisor masculino”, mesmo que este observador seja feminino, uma vez que a construção do olhar foi interiorizada por nós (BERGER, 2000). As imagens das melindrosas de J. Carlos, discutidas por nós em trabalho anterior, converge com a relação paradoxal encontradas também nas *garçonnes* de *La Vie Parisienne*:

[...] tais imagens carregam consigo uma ambiguidade, se de um lado elas rompem com as normativas de representação do olhar, ao serem donas de um olhar provocativo e ativo, elas ao mesmo tempo, convidam o público a olharem para elas, tornando-se também objetos do olhar, voltando-se a uma longa tradição na história da arte (PINHEIRO, 2015, p. 152).

²⁸¹ Para Claudia Oliveira (2010, p. 92, 216) esse prazer “escópico” foi possível por meio da nova relação ocasionada pelas fotografias. Essa ideia fica mais clara se pensarmos nas fotografias feitas em lugares públicos, comuns no começo do século XX, em que as transeuntes poderiam escolher se olhavam diretamente ou não para os fotógrafos. Nesse sentido, a profissão de modelo, pode exercer um poder semelhante, embora muitas vezes, como a própria Figura 30 apresenta, possa estar apenas cumprindo ordens ligadas ao seu trabalho.



Maurice Millière, *Langueurs printanières* (Languidez primavera), *La Vie Parisienne*, nº13, 31 de março de 1928, p. 260.

— Não acha, senhor, que há momentos em que a solidão seria encantadora para dois!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 39 - *Langueurs printanières*



A. Vallée, *Une Emotive* (Uma emotiva), *La Vie Parisienne*, nº48, 29 de novembro de 1924, p. 1019.

— Por favor, senhor, vire a página rapidamente!... Meu número é perigoso, e o seu olhar perturba-me infinitamente/me desequilibra!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 40 – *Une Emotive*

O olhar constrói boa parte da sensualidade das cenas, no seu tom galante. Em um depoimento de Edmundo Leja, que fotografava tanto para revistas mais artísticas, como para as mais pornoeróticas, descrevia uma diferença na forma que as modelos deveriam olhar para câmera, para àquelas mais “eróticas” as “mulheres deveriam olhar diretamente para a objetiva”, enquanto que “para as revistas de arte, deveriam desviar o olhar” (LEJA apud HANSON, 2013, p. 118). Essa sutileza baseia-se em uma longa tradição da história da arte, na forma como as mulheres deveriam ou não olhar e se portar de acordo com cada *mise-en-scène* específica (PINHEIRO 2015).

Na última imagem (Fig. 40) uma “emotiva” artista circense fala sobre a relação de olhar que a revista proporcionava. Ao realizar um número perigoso, sentia-se invadida pelo olhar do público. Que olhar seria esse? O de desejo, de tarado, de alguém que espera que em um determinado momento ela termine o seu número ou caia do cavalo? “[...] Esses espetáculos atraíam um público ansioso de ver as mulheres demonstrarem suas habilidades em atividades cujos riscos e desafios não se associavam convencionalmente ao “feminino”. [...]” (ADELMAN, 2011, p. 937). De qualquer modo, ela se vale da metanarrativa para se desvencilhar de quem a observa, mandando “virar a página rapidamente” ela lembra ao seu leitor de que ela é uma imagem e, portanto, sua permanência ou “extinção” será ocasionada por quem a detém, assim como as demais ilustrações presentes no magazine.

Por meio dessas imagens pudemos delinear os diferentes tipos de público que a revista visava alcançar: homens, dos mais variados tipos possíveis, senhores, jovens, soldados, ricos, enfim, qualquer homem; enquanto que as mulheres se inserem numa categoria muito mais particular: a de jovens, brancas, magras, disponíveis de algum modo ao olhar do público, sobretudo o masculino. Ao mesmo tempo, essas mulheres também são as figuras ativas das cenas, são elas que tomam decisões, que executam tarefas, trabalhos e lazeres, constituindo-se em certo sentido enquanto pessoas mais liberadas em relação aos costumes. Portanto cada imagem, cada uma ao seu modo, apresenta como e por quem a revista gostaria de ser lida. Ao mesmo tempo, ao se dirigir diretamente aos leitores, essas imagens criam uma nova configuração visual, que não permite que o público esqueça que aquela mulher é uma mulher em papel.

Após termos explorado as questões mais materiais, mas também sociais, da revista, como suas alterações de preço, circulação, principais colaboradores, seções, propagandas e público alvo, nos capítulos que se seguem buscamos aprofundar a tipologia sobre as mulheres encontradas na revista.

Capítulo 2 - Paris, um cenário para uma “nova mulher”: *garçonnes*, lésbicas e feministas em *La Vie Parisienne*

O que conta como experiência não é auto-evidente nem direto: é sempre contestado e, portanto, sempre político. (SCOTT, 1998, p. 324).

Paris é uma festa, já dizia o título do romance de Ernest Hemingway (1969)²⁸². Após os longos quatro anos da Grande Guerra, seu fim parece ter trazido consigo um pouco de esperança e um tipo de vida mais celebrativo, expresso muitas vezes em forma de uma participação ativa na boemia da capital, um tema recorrente em *La Vie Parisienne*²⁸³. O período pós-guerra foi marcado por uma “paz eufórica”, um desejo de viver livremente, viver como se fosse a última festa, após um tempo de perdas dolorosas (EXPOSÍTO GARCIA, 2016, p. 16), ao mesmo tempo, havia o “desejo de restaurar o antigo mundo que animava os combatentes” (THÉBAUD, 2000, p. 97)²⁸⁴. Vemos, desse modo um dos indícios de que os anos vinte não deixaram de lado os conflitos, abordaremos alguns deles no decorrer do capítulo.

Pelo menos desde o século XIX Paris é tida como uma das referências de cidade cosmopolita e influente em relação à moda e aos comportamentos (WEBER, 1988, p. 9), em que o acesso à cultura – artes plásticas, teatro e dança – fazia parte do cotidiano de uma parcela significativa da população. Havia apresentações de dança e teatro desde lugares públicos, até os mais luxuosos, além disso, a população mais modesta poderia acessar aos Salões de Artes

²⁸² Em *Paris é uma festa*, de 1964, Hemingway parte de sua própria vivência em Paris dos anos 1920, do qual é o personagem central. Nele o autor conta sobre sua vida enquanto escritor, como foi ter frequentando o apartamento de Gertrude Stein a escritora, amiga e colecionadora de arte moderna, mas com quem posteriormente acabaria a amizade drasticamente; a livreria e a amizade com Sylvia Beach; as experiências promovendo uma visão sobre a efervescência artística da capital. Enfim, o cotidiano de Paris: os cafés/bares, seus contos roubados, como foi passar fome, as suas lutas de boxe, as corridas de cavalo (e seu “trabalho” enquanto apostador), de bicicleta, os encontros com amigos e amigas como Ezra Pound e F. Scott Fitzgerald, sua vida de casado com Hadley; também traz algumas das influências dos Estados Unidos nas transformações da cidade. Segundo Mercedes Expósito García (2016, p. 249) no livro o autor “destaca a visão patriarcal tradicional que oferece das mulheres”, servindo como uma forma de valorização da própria masculinidade tradicional: a virilidade e o combate. Para isso, basta lembrarmos os diferentes tipos femininos abordados por Hemingway, todos eles associados de alguma maneira aos estereótipos tradicionais, entre eles: a forma pejorativa, vampiresca, como menciona Zelda Fitzgerald em relação ao seu marido; a ambiguidade que trata Gertrude Stein; a sua esposa enquanto “anjo do lar”, uma mulher muito dedicada à família e ao lar; e também àquela que destruiria seu relacionamento, a figura da mulher perigosamente astuta e sedutora; além de outras personagens, como as modelos profissionais, enquanto prostitutas, entre outras (HEMINGWAY, 1969; EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 248-255).

²⁸³ As maneiras pelas quais poderiam desfrutá-la, neste momento, variava sobretudo em relação ao aspecto socioeconômico referente à classe. As classes mais abastadas, as médias e altas, tinham mais possibilidade de acesso ao ócio e aos prazeres que custavam caro, como os grandes espetáculos; enquanto que as classes mais baixas aproveitavam de outras maneiras o seu tempo livre, entre elas acessando espetáculos mais populares.

²⁸⁴ Christine Bard (1995, p. 208) questiona se de fatos os anos 1920 teriam sido os anos loucos, uma vez que após a guerra a maioria dos homens queria construir família, ter uma vida estável, aproveitar a vida, o “retorno à ordem” e o medo da desordem.

nos dias gratuitos. Essas atividades puderam ser retornadas após o término da Primeira Guerra Mundial.

A cidade, de acordo com Mercedes Expósito García (2016, p. 230), era uma das capitais mais livres durante os anos 1920, bastante aberta à boemia, à popularidade dos cafês e às vanguardas artísticas (principalmente em Rive Gauche, Montparnasse e Montmartre)²⁸⁵. Ainda nos anos 1920 ela era considerada a capital mais expressiva mundialmente: ditava modas²⁸⁶, nos mais diferentes segmentos, do vestuário até a urbanização²⁸⁷, passando pelos valores democráticos e artísticos. Assim, exportava tantos aspectos materiais, quanto comportamentais, era sinônimo de festas, “elegância, sofisticação, luxo e moda”²⁸⁸ (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 231-234).

Em parte, isso se deve pelas várias transformações sociais, culturais e políticas que a década de 1920 vivenciou, sendo que algumas delas foram motivadas ou tiveram origem já no *fin de siècle*²⁸⁹, mas que se desenvolveram no decorrer do período, como os novos meios de comunicação, entre eles o telefone e o cinema. Nesses período a França passou por ondas de greves, como apontado no Capítulo 1; alta inflação; desdobramentos da arte moderna, como o nascimento do surrealismo e a continuação do dadaísmo (este, assim como o cubismo, era bastante satirizado por *La Vie Parisienne*), segundo Wiser (2009, p. 51): “A primeira manifestação pública de Dadá ocorreu no *Palais des Fêtes* em 23 de janeiro de 1920”; a primeira travessia do Atlântico em um avião; a grande leva de imigrantes à Paris, entre eles de inúmeros intelectuais e artistas estadunidenses, como: Gertrude Stein, Ernst Hemingway, Zelda e F. Scott Fitzgerald, e. e. cummings, Man Ray, Janet Flanner, Josephine Baker (que posteriormente se naturalizou francesa), entre outros, muitos dos quais passaram pela *Shakespeare and Company* de Sylvia Beach; a influência da cultura dos Estados Unidos, através do cinema, dos novos ritmos musicais e de dança que vinham em diferentes espetáculos, entre

²⁸⁵ Berlim seria outra das capitais de bastante efervescência artística e boêmia, assim como a região de Greenwich Village em Nova York, que contava com um número significativo de imigrantes europeus (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 230-231).

²⁸⁶ Maria Ramos nos chama a atenção para a intensificação de circulação internacional da moda francesa a partir do desenvolvimento tecnológicos de transporte e de comunicação, acompanhando o próprio “desenvolvimento da moda francesa”, segundo a autora: “[...] Em 1911, exportando 65% da produção e respondendo por 15% do total das exportações francesas, os costureiros surgem como os novos milionários capitalistas, desfrutando de respeitabilidade social equivalente à dos banqueiros e demais industriais.” (RAMOS, 2016, p. 77).

²⁸⁷ A reforma urbanística de Haussmann gerou o aumento dos aluguéis, bem como, empurrou as classes mais pobres para as margens da cidade, o subúrbio (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 232-234).

²⁸⁸ Essa efervescência por ser notada em várias ilustrações de *La Vie Parisienne*, principalmente aquelas que abordam o universo dos *music-halls* ou as ruas cada vez mais caóticas com o aumento do trânsito. De um modo geral, há um predomínio na revista da vida da burguesa urbana, o campo é apresentado como espaço para o seu lazer, uma forma de acentuar o contraste entre os dois universos.

²⁸⁹ *Fin de siècle* corresponde às três últimas décadas do século XIX, o período foi abordado por Eugene Weber em seu livro *França fin-de-siècle*, de 1988.

eles a *revue negre* com Josephine Baker; a continuação da forte presença dos balés russos, que desde a *belle époque* encantava Paris²⁹⁰, entre eles o de Sergei Diaghilev; entre tantas outras (WISER, 2009).

Entre essas mudanças destacamos as novas formas de vivência das performatividade e das relações de gênero – expressas através dos diferentes tipos de mídias, que atuam enquanto tecnologias de gênero –, sem que, no entanto, isso signifique que os papéis tradicionais associados a eles estivessem se esgotado.

Com o final da Primeira Guerra Mundial um tipo de mulher em especial vai tomando forma e passa a ser cada vez mais frequente no cotidiano, consolidando-se como marco ao longo dos anos 1920. A figura em questão aqui é a da *garçonne*, caracterizada como um fenômeno essencialmente urbano²⁹¹. De acordo com Vicente Aliaga (2001, p. 101): “[...] a *garçonne* é filha de uma masculinização laboral imposta pela guerra [...]”.

Jessica Schmidt (2009, p.27), Chelsea Gibson (2010), bem como Juan Vicente Aliaga (2001), Mercedes Expósito García (2016), Charlotte Fiell e Emmanuelle Dirix (2014), Zdatny (1996, p.30), Anne-Marie Sohn (1981, p. 598), Christine Bard (1995) e Françoise Thébaud (2000a) afirmam que a Guerra, suas demandas e consequências, aliada a outros fatores que já vinham se desenvolvendo na Europa, como: a própria literatura de mulheres e de homens e a Segunda Revolução Industrial, afetaram profundamente as relações de gênero, os papéis de homens e mulheres na sociedade e teve grande influência para o desenvolvimento do movimento sufragista. Tal cenário de mudanças foi responsável para a construção da ideia de uma nova mulher²⁹² que muito se aliava à moda e também se atrelava ao consumismo. Gibson

²⁹⁰ Após a Revolução Russa de 1917 muitos aristocratas russos se exilaram em Paris, eram: “aristocratas destituídos de riqueza e privilégios” (WISER, 2009, p. 95). Vários deles encontraram trabalhos como o de damas de companhia, mordomos, entre outros, nas classes mais altas, pois elas consideravam sofisticado ter alguém da aristocracia como serviçal.

²⁹¹ Não podemos esquecer que nesse período 40% da população feminina na França era formada por camponesas (SOHN, 2000, p. 127).

²⁹² O surgimento da figura da mulher moderna por meio de sua “emancipação política, econômica e sexual”, desde o final do século XIX, cria nos anos 1920-1930 termos como “feminilidade emancipada” (COTT, 2000, p. 107). Segundo Schmidt (2009, p. 25): “[...] mulheres que adotaram comportamentos, atitudes e roupas que contrastavam como designações pré-guerra, sugerindo uma nova compreensão da feminilidade”. De acordo com Schmidt (2009, p. 26) e Expósito García (2016), Coco Chanel foi um dos símbolos da mulher moderna e ela mesma criadora e divulgadora de uma moda que privilegiaria a liberdade de movimentos, o minimalismo e uma aproximação do que se consideravam peças do guarda-roupa masculino. Assim como as autoras, levando em conta a forma de vida que levava, consideramos Chanel um exemplo de *garçonne*. Durante um mesmo período diferentes realidades eram vivenciadas, pois eram atravessadas, como bem apontou os estudos feministas, pela interseccionalidade, ou seja, por categoriais como classe, gênero, sexualidade, religião, raça, entre outras (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 122). Cláudia Oliveira (2019) aborda os novos comportamentos femininos – em parte influenciado pelas novas possibilidades em relação à educação, ao trabalho e à circulação no espaço público –, na imprensa carioca no começo do século XX, com ênfase na transformação de seu vestuário, que se aproxima aos poucos do guarda-roupa masculino ao mesmo tempo que se afasta do “vestuário feminino burguês tradicional” e que passa a ser usado por “novas subculturas femininas”, como “arma política”. Para a autora, tomando como base os estudos de

(2010) ainda aponta para como os empregos em fábricas foram responsáveis para se pensar um novo modo de vestir das mulheres, pois, as roupas usadas até então, atrapalhavam o trabalho. Outros fatores também são responsáveis pelas mudanças, como: desenvolvimento de novas tecnologias de comunicação; a bicicleta como meio de transporte – que também favoreceu o desenvolvimento de um vestuário adequado para a sua prática; o ensino formal sem a divisão por gênero²⁹³; aumento de práticas desportivas, como o tênis, o futebol, o banho de mar e o hipismo (todas amplamente veiculadas em *La Vie Parisienne*); a abertura para que as mulheres cursassem o ensino superior, gerando um aumento gradual da presença feminina no âmbito universitário²⁹⁴; trabalhos para as mulheres para além daqueles considerados extensões das atividades domésticas; reivindicações sufragistas (SCHMIDT, 2009, p. 26).

Segundo essas mesmas autoras, destacamos algumas das condições geradas pela guerra para o desenvolvimento de tal figura, como: com a Grande Guerra as mulheres são conclamadas a participarem mais ativamente das atividades econômicas, dos trabalhos em fábricas e no campo²⁹⁵ (MARTINOT, 2018, p. 2)²⁹⁶, assim, muitas delas passaram a ocupar postos de trabalho até então exclusivamente masculinos (BARD, 1995, p. 17) – enquanto os homens participavam no *front* da guerra –, mesmo as mulheres burguesas foram chamadas para trabalharem em diversos setores, inclusive nas usinas de armas, o que possibilitou uma nova forma de se perceberem úteis e que poderiam se transformar em “desejos de carreira”, apesar de elas ainda receberem muito menos que os homens (BARD, 1995, p. 72-74); levando ao fato de muitas adotarem uniformes ou calças para exercer as atividades em questão; a independência financeira alcançada por tais mulheres: “No pré-guerra, as mulheres já representavam 32% da força de trabalho (40% em 1917) para todo o território nacional” (MARTINOT, 2018, p. 1)²⁹⁷,

Daniel Miller, as roupas são importantes demarcadores de identidade, atuando em caminho de mão-dupla. O aspecto ambíguo das imagens das mulheres modernas nas revistas ilustradas – mesmo em um contexto tão diferente, como Curitiba das primeiras décadas do século XX –, também foi abordada por Rosane Kaminski (2019) e Marilda Queluz (2006; 2006a). Para as autoras, ao mesmo tempo em que a crítica era feita sobre novos comportamentos e avanços femininos, servindo tanto como forma de amenizá-las como de manter os privilégios masculinos, mostravam “mudanças nos padrões de comportamento e de sentimentos frente às novas experiências urbanas” (QUELUZ, 2006, p. 21; 2006a; 2007, p. 5), num contexto de transformações sociais, urbanas e políticas, perpassadas pelo processo de modernização.

²⁹³ A Lei Camille Sée, de 1880, dá acesso às jovens ao ensino secundário público, provocando um declínio na taxa de analfabetização das mulheres; enquanto que o decreto Bérard, de 1924, “unifica os programas secundários de ensino feminino e masculino” (MARTINOT, 2018, p. 1; BARD, 1995, p. 24).

²⁹⁴ No final do século XIX em toda a França só haviam sido formadas 95 doutoras (SHOWALTER, 1993, p. 21).

²⁹⁵ “A Lei de 1924 que cria as câmaras de agricultura e dá o direito ao voto às mulheres chefes de exploração” (LEJEUNE, 2019, p. 9).

²⁹⁶ Por exemplo: “A lei de 3 de Julho de 1915 permite às mulheres assumirem de forma temporária ‘os plenos poderes paternos’. [...] Por conseguinte, tem novas responsabilidades tanto econômicas como sociais e deixa de ser a eterna menor, sujeita à autoridade paterna ou marital” (MARTINOT, 2018, p. 13).

²⁹⁷ « Avant-guerre, les femmes représentaient déjà 32% de la main-d’œuvre (40% en 1917) pour l’ensemble du territoire national. » (MARTINOT, 2018, p. 1).

em 1914 as mulheres representavam, de acordo com Dominique Lejeune (2019, p. 3, 9), 36,7% da mão de obra e nos 1920 um terço das mulheres trabalhavam, diminuindo esse valor na década seguinte; e, a possibilidade de maiores movimentos promovidos pelas novidades da moda, dos esportes e das danças. Desse modo, Eugen Weber destaca o papel que a Primeira Guerra Mundial teve para uma mudança estrutural da sociedade, em que “destruiu as estruturas de instituições, modos de vida e pensamento que havia muito tempo já vinham se deteriorando.” (WEBER, 1988, p. 9)²⁹⁸, “suspendendo”, nesse contexto, as fronteiras entre o sexo (BARD, 1995, p. 17).

A França aceitou melhor o trabalho feminino que a Inglaterra, incorporando até mesmo mão de obra de mulheres de classes mais abastadas (THÉBAUD, 2000a, p. 58; SOHN, 2000, p. 134). As mulheres francesas desde 1906 significam um número importante de trabalhadoras fora do espaço doméstico (um milhão), constituindo 36,6% da população ativa do período, em 1921 era de um milhão duzentas e vinte mil e em 1926 1.470.000, muitas delas eram trabalhadoras do campo: em 1926, 46% das trabalhadoras eram camponesas (elas possuíam maior flexibilidade com os cuidados com os filhos); durante os anos 1920, metade das trabalhadoras eram casadas, e mais quase 15% de trabalhadoras viúvas (SOHN, 2000, p. 132-133). No entanto, havia uma cobrança constante para que estas se mantivessem “femininas”, nas novas tarefas executadas por elas, até então masculinas, como uma forma de assegurar “a imobilidade do mundo e da fronteira que separa os sexos”, mesmo em atividades difíceis, pesadas, de morte, buscava-se a “graça” e a “beleza” feminina (THÉBAUD, 2000a, p. 60-61).

No geral as mulheres sofriam uma defasagem em relação ao conhecimento que era dado a elas, sobretudo as que viviam no campo, assim, ainda que as mulheres passassem a ter mais oportunidades de trabalhos, eles eram usualmente menos qualificados e mais baratos que os dos homens, mesmo impulsionadas por uma maior formação educacional, as trabalhadoras do terceiro setor raramente eram promovidas, boa parte delas ainda atuava como domésticas, aumentando o número daquelas que passam a fazer faxinas (SOHN, 2000, p. 135-136; THÉBAUD, 2000a, p. 74; LEJEUNE, 2019, p. 9-10). Como o pagamento feito a elas era bem mais baixo do que o feito aos homens, levou as mulheres a fazerem várias greves por

²⁹⁸ Segundo Françoise Thébaud (2000a, p. 45) tornou-se um senso comum durante e após a Grande Guerra perceber que ela havia sido responsável por mudanças sociais que afetaram os papéis sexuais-sociais e promoveram maior liberdade para as mulheres, ao mesmo tempo, as homenagens prestadas aos mortos da guerra “voltam a colocar cada sexo em seu lugar”. Inúmeras obras abordavam o tema da Primeira Guerra Mundial, logo após o seu término, mas quase nada sobre a presença e o papel das mulheres, as principais abordagens continuavam a ser a econômica e política, a perspectiva de gênero foi colocada a partir de estudos feministas dos anos 1960 e 70 (THÉBAUD, 2000a, p. 46). A guerra trouxe mudanças, mas elas também foram limitadas “objetiva e subjetivamente”, algumas delas, inclusive, ajudaram na manutenção dos papéis sexuais tradicionais, assim, são as mais jovens trabalhadoras, as burguesas que mais experimentam liberdade e novas experiências sociais (THÉBAUD, 2000a, p. 69).

reivindicações trabalhistas. Anne-Marie Sohn (1981) chama a atenção para a construção dos diferentes papéis sociais que homens e mulheres ocupam na sociedade, entre eles, mesmo dentro do sindicalismo: “[...] as mulheres a gestão, aos homens o poder de decisão; às mulheres a reserva em público; aos homens a função oratória.” (SOHN, 1981, p. 598). Além disso, as atividades domésticas ainda eram relegadas a elas²⁹⁹, muitos dos trabalhos conseguidos pelas mulheres reproduziam essa “naturalização”, como: enfermeiras, cuidadoras, costureiras, babás, etc. (LEJEUNE, 2019, p. 9-10). O acesso ao ensino melhorava aos poucos a condição feminina de trabalho (o curso de medicina foi aberto às mulheres em 1892). Em 1913 as universitárias francesas correspondiam a 10% (THOMPSON, 2000, p. 11). Nesse sentido, a educação e o trabalho agem como novas possibilidades, sobretudo à classe burguesa: quanto maior a instrução maior a possibilidade de conseguir atuar em profissões liberais (THOMPSON, 2000, p. 9-11). Em 25 de julho de 1919 é criada a Lei Astier para que o ensino técnico profissional e gratuito se estendesse tanto aos homens quanto as mulheres; no entanto, mesmo nos anos 1920 as mulheres não conseguiam ter acesso aos cargos mais altos (LEJEUNE, 2019, p. 9-10).

No pós-guerra os homens são favorecidos para que a sua inserção social ocorra de forma mais rápida, assim, solicitava-se às mulheres que voltassem para a casa, para dar os espaços novamente aos homens que retornavam da guerra, com o “impulso de privatização” dos papéis das mulheres, muitas vão aceitar esse chamando, enquanto tantas outras não, continuando a fazer partes dos espaços conquistados (THÉBAUD, 2000a, p. 69, 96). Os próprios homens exigiam que os seus empregos fossem garantidos na sua volta, como o sindicato dos trabalhadores de Annoay em 1917³⁰⁰.

Desse modo, a realidade e os discursos sobre ela aparecem de forma conflitiva (SOHN, 2000, p. 132-133): houve várias críticas sobre como o aumento de mulheres trabalhando fora

²⁹⁹ O trabalho de casa, as horas e dificuldades dependem de fatores como: água encanada, água quente, luz elétrica, entre outros – que ajudam a diminuir gasto de tempo com atividades domésticas –, tecnologias que não faziam parte de uma parcela significativa da população (SOHN, 2000, p. 136-137). De acordo com Sohn, a divisão das tarefas domésticas era mais aceita entre as famílias parisienses das camadas mais populares em que ambos trabalhavam fora: os baixos salários de homens e mulheres são um dos motivos para que o casal trabalhe de forma assalariada, “duas a cada três mães” tinham que trabalhar fora (SOHN, 2000, p. 133, 141).

³⁰⁰ “*Se os patrões podem alegar que a força de trabalho masculina está faltando, certamente não será assim no fim das hostilidades, e não queremos que os nossos camaradas, os nossos corajosos soldados, ao regressarem das trincheiras ou do cativeiro, depois de sofrerem todos os males da guerra, sejam ainda obrigados a sofrer a falta de trabalho. Há também aqui uma questão de humanidade que remetemos para os senhores patrões! Submetemos aos nossos patrões as modificações seguintes: tolerância da mão-de-obra feminina durante a guerra, mas nas seguintes condições: 1º Que não haja desemprego para os operários; 2º Que a mulher não faça algum trabalho feito anteriormente pelos homens, tais como o alongamento das peles e a condução das máquinas; 3º A reentrada e a saída do trabalho sejam as mesmas para todos; 4º Compromisso escrito de deixar de ocupar mulheres nos trabalhos de vestuário de couro após a cessação das hostilidades.*” (apud MARTINOT, 2018, p. 4, 6, grifo no original). Esta situação nos remete a passagem mencionada no Capítulo 1, em que a jovem secretária consegue ficar com o posto de um mobilizado, por vias um tanto quanto duvidosas.

de casa gerava uma diminuição na taxa de natalidade (pareciam se esquecer que a maioria dos homens estavam nos campos de guerra), sendo visto como fonte de perigo e ameaça à família e também aos trabalhadores (BARD, 1995, p. 75-76). Na França, no período pós-guerra, um aspecto complexo sobre as mulheres emancipadas é renovado: se por um lado a política de desmobilização no país é mais fraca que em outros – embora o país reconheça o papel da mulher no lar, também a vê como uma nova mão de obra necessária para o seu desenvolvimento –, muitas francesas continuam trabalhando fora de casa; por outro, a situação recebe duras críticas de diferentes parcelas da população: elas são repreendidas pela literatura, pelo discurso médico, ao mesmo tempo em que há uma valorização da maternidade e da figura da mulher no lar, com medidas que buscavam a atrair, como a condecoração das “boas” mães, com mais de cinco filhos, com a *Medalha das Famílias Numerosas*, utilizadas como estratégias para fazer com que retornassem a esses lugares, renovando os mitos sobre a feminilidade e a masculinidade e os papéis sociais e políticos de homens e mulheres, reforçados pelo discurso binário sobre eles, relacionando as duas figuras aos seus papéis tradicionais, discurso proposto sobretudo por homens, mas apropriado de diferentes formas pelas mulheres e, em parte, adotado pelas próprias feministas, como veremos mais adiante (THÉBAUD, 2000a, p. 96-99, 103-106). Mesmo com signos da emancipação feminina, como as apresentadas na figura da *garçonne*, os papéis tradicionais de gênero continuam e os discursos que os legitimam também (SOHN, 2000, p. 127, 131-132, 157).

Segundo Vicente Aliaga (2001, p. 99-101) a França dos anos 1920 é marcada pela morte de muitos soldados franceses (como já apontado no primeiro capítulo), aumento nos números de imigrantes, ampliação do discurso racista; pela baixa natalidade e pela pressão para que as francesas engravidassem (vale lembrar que houve um declínio considerável na população masculina após a guerra; além disso, antes mesmo da Grande Guerra a França já era um país majoritariamente feminino, em 1906 elas eram 53% da população (ROBERT, 2004, § 2). Bem como, o aumento da repressão a tudo aquilo que impedisse que as mulheres tivessem filhos, como o aborto e os outros métodos contraceptivos. Com isso, contrasta a tal panorama o surgimento da figura da *garçonne*:

O mito da *garçonne* concentra todo um conjunto de medos, o fluxo de estrangeiros, a americanização da sociedade, o cosmopolitismo da vida parisiense, o descenso na natalidade, o desenvolvimento da homossexualidade, o alcoolismo e a toxicomania, o comunismo ameaçador (ALIAGA, 2001, p. 101).³⁰¹

³⁰¹ “El mito de la *garçonne* concentra todo un conjunto de miedos: el flujo de extranjeros, la americanización de la sociedad, el cosmopolitismo de la vida parisina, el descenso de la natalidad, el desarrollo de la homosexualidad, el alcoholismo y la toxicomanía, el comunismo amenazador.” (ALIAGA, 2001, p. 101).

Se, a figura da *garçonne* já vinha tomando forma com a guerra, em 1922³⁰² ela ganha seus contornos mais nítidos através da personagem Monique – ou, como traduzida para o Brasil, Monica – do livro *La Garçonne*³⁰³ de Victor Marguerite, que deu nome³⁰⁴ a esse “novo gênero”. A personagem sintetiza e encarna tudo aquilo que era expresso enquanto medo em relação a uma nova feminilidade³⁰⁵: jovem independente financeiramente e sexualmente, bissexual, usuária dos mais diversos entorpecentes, com o corte de cabelo considerado curto demais, como de um rapaz, entre outros. Logo no primeiro ano de seu lançamento o livro alcançou uma tiragem de 300 mil exemplares, número bastante expressivo para a época, e em sete anos chegou a uma tiragem de mais de um milhão, tornando-se um sucesso (PINHEIRO, 2015, p. 90; ZDATNY, 1996, p. 30; LEJEUNE, 2019, p. 13; BARD, 1995, p. 187; SOHN, 2000, p. 129)³⁰⁶. Em resumo, o livro de Marguerite trata sobre a vida de Monique, que:

após passar por um revés amoroso decidiu ter liberdade sexual e financeira. Construiu uma carreira sólida como proprietária de um estabelecimento de vendas de antiguidades e objetos de decoração. Teve relacionamentos com muitos homens e com algumas mulheres; usou ópio, cocaína; teve namoros conturbados; tingiu os cabelos; dirigia seu carro. Pensava como um homem, segundo ela mesma, no que diz respeito ao manifestar seus desejos sexuais e ao sentir prazer sexual. É uma mulher que havia tomado às rédeas de sua própria vida, acreditando que não devia satisfações a ninguém, nem a família a qual abandonou (PINHEIRO, 2015, p. 90).

³⁰² De acordo com Mercedes García Expósito (2016) o livro de Marguerite foi lançado em 12 de julho de 1922, no mesmo dia em que “o Senado francês mais uma vez se recusou a conceder o voto as francesas.” (EXPOSITO GARCIA, 2016, p. 13). Nos anos 1920 os parisienses, segundo a autora, aumentaram consideravelmente o número de procura por casas nas praias, a leitura de *A Garçonne* teria se dado nesse contexto de férias, atingindo um público maior (EXPOSITO GARCIA, 2016, p.14-15).

³⁰³ Posteriormente o autor a incluí na série intitulada *La femme en chemin*, elaborando outros dois livros para a sua continuidade: *Le compagnon* (1923) e *Le couple* (1924). Infelizmente, até o momento não tivemos acesso a esses livros.

³⁰⁴ Num levantamento a palavra *garçonne* foi encontrada em textos do século XIX e início do XX e era usada como uma palavra para se referir às mulheres que trabalhavam como garçonetes, derivando da palavra de gênero masculino *garçon*. Já, segundo Expósito García (2016, p. 170) o termo era utilizado no século XIX e era associado, segundo Georges Huysmans “a uma adolescente com ‘formas ainda não femininas’”. De acordo com Dominique Lejeune (2019, p. 11) a palavra surgiu em cerca de 1880.

³⁰⁵ Desde o final do século XIX a figura da nova mulher gerava medo, sendo vistas como anarquistas (SHOWALTER, 1993, p. 62), eram acusadas de “perversas uterinas”, lésbicas, viris, mulher-homem, perigosa, desavergonhada, perversa congênita, masculinizada (THÉBAUD, 2000a, p. 59-60). Textos sobre “as debilidades cerebrais e físicas do sexo feminino” ainda eram comuns e alertavam sobre os perigos das mulheres exercerem algumas atividades, pois seus organismos e mentes femininas seriam afetadas por essas tarefas (THÉBAUD, 2000a, p. 60). Desse modo, o medo atuava como importante motor para esses discursos (THÉBAUD, 2000a, p. 60).

³⁰⁶ “Segundo a autora Sohn (2000), o romance de costumes de Victor Marguerite, *La Garçonne*, no Brasil *A Emancipada*, teve grande repercussão na França (entre 12 e 15% dos franceses leram o romance) e em outros países em que o livro circulou – foi traduzido para doze idiomas. Marguerite foi expulso da Legião de Honra pelo livro, devido ao comportamento da personagem principal – Monique, de cabelo *a la garçonne* –, que ia contra a moral da época, como o comportamento considerado masculino, a liberdade sexual, a bissexualidade entre outros. No entanto, apesar do livro apontar para uma liberdade feminina através de experiências comportamentais, o livro tem um cunho moralista ao dizer que para ser feliz uma mulher precisaria se casar e ter filhos. Filhos que a *garçonne* não pode ter por ser estéril. Uma leitura possível sobre esse fato é o de relacionar sua esterilidade como forma de punição ao seu tipo de comportamento (MARGUERITE, 1923)” (PINHEIRO, 2015, p. 52).

Mercedes Expósito García vê o livro de Margueritte enquanto uma “resposta à misoginia”, divulgando um tipo feminino que já fazia parte do cotidiano parisiense (entre elas destaca Coco Chanel, Virgínia Woolf e Louise Wiess), criando através de *La Garçonne* “um giro histórico na construção da feminilidade” ao levantar questionamentos sobre os papéis e as instituições tradicionais, como o casamento e a maternidade (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 161-167). Monique apesar de conquistar sua independência e liberdade econômica, sexual, moral, consegue ao fim, ter uma relação “estável e igualitária” com o seu companheiro (SOHN, 2000, p. 129). De acordo com Christine Bard (1995, p. 187-189), em *La Garçonne*, Margueritte “propõe um novo modelo feminino”, ao mesmo tempo em que denuncia a hipocrisia da dupla moral sexual: “permissiva para os homens, repressiva para as mulheres”, e uma crítica aos costumes burgueses e seu falso moralismo, o autor passa assim a defender o divórcio, o casamento igualitário, o amor recíproco, a união livre, no entanto, é possível observar seu caráter moralista, quando por meio do amor verdadeiro a *garçonne* volta a ser uma mulher “honesta” e “virtuosa”.

Contudo, se o comportamento da personagem de Victor Margueritte o levou a ser expulso da Legião de Honra (ZDATNY, 1996, p.30; LEJEUNE, 2019, p. 13; DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 159; SOHN, 2011, p. 114). O livro foi amplamente debatido na imprensa e entre as famílias, acusado negativamente e gerando vários escândalos – o que permite conhecer o posicionamento oficial e majoritário³⁰⁷ sobre o papel da mulher na sociedade: o lar –; sendo considerado pornográfico na época³⁰⁸, ainda que os temas já tivessem sido explorados anteriormente, tratavam-se de personagens do *demi-monde* e não de burguesas, como é o caso do livro, apontando para a crítica da dupla moralidade mais uma vez (BARD, 1995, p. 189; SOHN, 2000, p. 129-130). Na leitura de uma feminista da época, o olhar masculino sobre a figura da *garçonne* tinha que ser observado com cuidado, pois: “[...] ou os homens estão entusiasmados com a liberdade sexual desta pequena mulher deslumbrante, ou perpetuam a dupla moral hipócrita.” (BARD, 1995, p. 205)³⁰⁹.

Se a opinião pública associava às feministas à *garçonne*, a maioria delas criticava fortemente o livro de Margueritte, a “masculinização” e “virilização” das mulheres – a

³⁰⁷ Para os comunistas o livro apontava somente para “pseudo-reivindicações” de “um burguês republicano” (SOHN, 2000, p. 129).

³⁰⁸ Mesmo assim foi adaptado em 1923 para o cinema (não sendo liberado pela censura) – sendo exibido “apenas uma única vez, diante de uma sala de três mil pessoas, em 1923” –, foi adaptado uma segunda vez em 1935 e liberado com cortes da censura; em 1926 foi adaptado para o teatro e sofreu protestos dos mais conservadores (BARD, 1995, p. 188; LEJEUNE, 2019, p. 13).

³⁰⁹ « [...] ou bien les hommes s’enthousiasment pour la liberté sexuelle de cette petite femme épatante, ou bien ils perpétuent l’hypocrisie double moral. » (BARD, 1995, p. 205).

“virilização” de algumas feministas radicais era constantemente criticada pelas suas colegas de outras alas, que tinham medo, assim como a maior parte da sociedade, da masculinização das mulheres –, numa tentativa de afastar essa figura do movimento; sua recusa também deriva do perigo de uma sexualidade mais livre, vista como “depravação” e “esterilidade” encarnada na personagem, o livro também foi acusado por elas de pornográfico; apenas algumas poucas mais radicais o defenderam (LEJEUNE, 2019, p. 13; BARD, 1995, p. 191, 203-207).

Ainda que comportamentos e elementos descritos em *La Garçonne* – assim como em outros romances que exploram a figura da mulher moderna –, pudessem ser encontrados para além das páginas, eles representavam uma minoria, além de serem criticadas e/ou combatidas tanto por feministas quanto antifeministas e representavam “apenas em parte as mudanças reais” (BARD, 2012, p. 86; 2010). No entanto, ele foi cada vez mais explorado pelos traços dos artistas de *La Vie Parisienne*, neste capítulo veremos às referências mais diretas da revista a este tipo feminino e os processos de *garçonização*³¹⁰ que essas mulheres passariam.

A *garçonne* se caracteriza por adotar uma performance que acarreta em uma nova feminilidade em que se aproximava bastante da androginia, ou mesmo de certa masculinização para alguns, ao adotar modos considerados masculinos na época, como³¹¹: fumar cigarro em público; frequentar espaços públicos, como bares e festas, desacompanhadas de uma figura masculina; ser mais independente econômica e amorosamente; ter uma liberdade sexual maior; ter vários parceiros e/ou parceiras ao mesmo tempo; dirigir automóveis; beber livremente, assim como usar ou não outros entorpecentes como o ópio e a cocaína. E também na moda, quando se aproximava de um visual mais andrógino – ainda mais se comparada àquelas que produziam um corpo em formato de ampulheta –, ao incorporar elementos fortemente associados aos homens, como o uso de coletes, calças, gravatas, paletós, cabelos curtos e peças mais retas, o uso de roupas pretas, para compor ao seu padrão corporal juvenil³¹². Dessa maneira, a performance da *garçonne* é feita como uma alternativa aos padrões femininos estabelecidos anteriormente.

³¹⁰ O termo foi emprestado de uma gravura de Paim, o processo foi desenvolvido na dissertação e artigo da autora (PINHEIRO, 2015, 2015a).

³¹¹ Todas as práticas de tecnologias de gênero descritas aqui são extraídas das vivências de Monique.

³¹² A mudança em relação a uma nova forma de se vestir não livrou a mulher de uma forma de autocontrole sobre sua imagem. Além disso, muito das conquistas conseguidas durante o período de guerra, foram diminuídas com o retorno dos homens dos *fronts* de batalha (SCHMIDT, 2009, p.27), pois, como vimos, logo eles reivindicaram os seus postos de volta, os quais haviam sido substituídos pelas mulheres, e criticaram as novas modas e modos que elas haviam conquistado. Desse modo, muitas mulheres perderam postos de trabalhos conseguidos durante tal período (CHADWICK, LATIMES, 2003, p.3-4).



Chéri Hérrouard, A Malin, Maligne et Demie (Você não é o único esperto), *La Vie Parisienne*, nº28, 09 de julho de 1927, p. 575.

— Marguerite, já não é mais você! / — Mas sim, meu velho Toto... Só que cortei o cabelo, acabei com Fausto, e vendi minhas antigas joias para comprar uma conduta interior.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 41 - A malin, maligne et demie

Na imagem (Fig. 41), Chéri Hérourard, cita diretamente a obra *Faust e Marguerite*³¹³, de 1850, uma peça de teatro de Michel Carré e Jules Barbier, baseada na obra *Fausto*, de Goethe³¹⁴. Nela Faust invoca Satanás, e Méphistophélès vem em seu pedido. Para conseguir ser recompensado em vida e ter Marguerite, a mulher por quem é apaixonado, Faust troca sua alma num contrato para o após a morte. Faust consegue seduzir a jovem, tendo um filho com ela fora do casamento, fazendo com ela seja rejeitada pela sociedade. Essa situação de repreensões sociais feita sobre o comportamento feminino que desvia do papel esperado da mulher, aliada a aproximação entre os nomes da personagem feminina e do autor Victor Margueritte, cria ligações com a própria *garçonne* do romance de 1922. Agora era ela quem ditaria as suas próprias regras: mesmo que o próprio Margueritte fosse um simpatizante do feminismo e tivesse feitos outros textos de apoio ao movimento, a jovem parece não precisar mais dele. Bastante à vontade na poltrona, sentada com as pernas para cima, que deixam ver suas meias-calças, usa o cabelo curto e fuma um cigarro. Há um livro caído no chão, seria *Fausto*, *Faust et Marguerite*, *A Garçonne* ou ainda outro? De olhos fechados parece como se estivesse sentido o prazer de toda aquela situação. Se suas atitudes e alguns de seus elementos poderiam ser associados facilmente ao masculino, principalmente a forma irreverente e desafiadora de conversar com um “homem/diabo”, ainda usa elementos considerados femininos, como os: vestidos, sapatos de salto, meias-calças, maquiagem e joias. Os comportamentos da *garçonne* de Margueritte eram vistos pelos homens, e por algumas mulheres contrárias ao feminismo, como uma afronta aos poderes e privilégios exercidos por eles (EXPOSÍTO GARCIA, 2016, p.17). Ela representaria uma ameaça não só ao seu criador, mas a todos os valores que se impunham enquanto normativos e tradicionais? Elas conseguiriam destituir os homens de seus privilégios exclusivos?

³¹³ Georges Méliès fez um filme (1897 ou 1904, não há consenso nas datas encontradas em sites de crítica de cinema) de mesmo nome baseado nessa peça.

³¹⁴ Personagem alemão, que foi imortalizado por Goethe. Fausto faz um pacto de sangue com Mefistófeles, vendendo sua alma a ele, em troca da felicidade. No entanto, como o pacto não é cumprido totalmente, Fausto consegue uma escapatória para viver no paraíso.

2.1 O mundo ao inverso? Revestindo-se insígnias

[...] Pode-se dizer que a confusão entre os sexos é um dos grandes temores das sociedades ocidentais. [...].
(BARD, 2012, p. 79)³¹⁵.

Por meio de sua performatividade a *garçonne* levanta para a sociedade da época uma série de dúvidas e de medos, que são expressas através de diversos meios. Discursos de diferentes áreas buscavam frear os avanços conseguidos pelas mulheres, entre eles o do próprio corte de cabelo, como veremos mais adiante.

A *garçonização* pode ser compreendida enquanto uma tecnologia de gênero que busca através da visualidade: pela aparência, bem como, comportamental (que também é algo visual), uma forma de acessar ainda que simbolicamente privilégios dados aos homens, adotando comportamentos considerados masculinos para a época (PINHEIRO, 2015; EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 168). O performar da *garçonne* pode ser pensado nos termos de Teresa de Lauretis (1996, p. 11, grifo no original):

Se as representações de gênero são posições sociais que implicam em diferentes significados, então, para alguém ser representado e representar-se como homem ou mulher implica assumir a totalidade dos efeitos desses significados. Assim, [...] **a construção do gênero é tanto o produto como o processo de sua representação.**³¹⁶

Um dos medos referentes à esta nova feminilidade era o de que as fronteiras de gênero ficassem tão borradas que já não se soubesse mais quem era o quê, ou ainda estabelecendo um terceiro gênero, que já não seria uma coisa ou outra. Ambas perspectivas se centralizam na tecnologia que prevê o sistema binário como o único possível, reduzindo o corpo humano a partes sexuais, heterocentrando sua existência às funções reprodutoras, estabelecendo, assim, a uma normativa compulsória da heterossexualidade (PRECIADO, 2016, p. 13-18; BUTLER, 2017).

Ao longo deste capítulo, veremos como as personagens que estão mais abertas tanto em relação ao seu gênero, quanto a sua sexualidade, que desconstroem várias das tecnologias sexuais tidas como naturais e fixas, são abordadas pelos artistas de *La Vie Parisienne*, adotando

³¹⁵ “[...] Confusion between the sexes might be said to be one of the great fears in Western societies. [...]” (BARD, 2012, p. 79).

³¹⁶ “Si las representaciones de género son posiciones sociales que conllevan diferentes significados, entonces, para alguien ser representado y representarse como varón o mujer implica asumir la totalidad de los efectos de esos significados. Así, [...] **la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación.**” (LAURETIS, 1996, p. 11, grifo no original).

novas performatividades de gênero, atos que serão repetidos e estilizados, criando novas percepções sobre as mulheres (BUTLER, 2017, p. 9, p.99).

Um dos medos mais comuns que a figura da *garçonne* trazia era a de que as mulheres alcançassem os mesmos direitos dos homens e que estes passassem a ser subjugados a elas, desestabilizando o status quo, justamente por elas romperem padrões de feminilidade, e aproximarem-se do universo masculino. De acordo com Mercedes Expósito García (2016, p. 169-170) “a feminilidade é um conjunto de normas”, que são mantidas ou renovadas de acordo com o contexto histórico em que se insere. Pensadas enquanto tecnologias de gênero a sua elaboração se dá na sua performatividade, na incorporação e encenação de gestos, comportamentos sociais e, portanto, são permeados por uma hierarquização de valores: geralmente, é associado ao que se espera de uma mulher; neste contexto, se um homem se “efeminizava” era visto como desqualificado em relação aos homens “ másculos”.

Desse modo, o gênero é operacionalizado na sociedade como uma forma de “normalização” que pode ser realizada tanto de maneira explícita quanto implícita (BUTLER, 2005, p.10-11). Assim, o “estar fora da norma” é uma relação paradoxal, pois, toma o que é tido como normal como parâmetro de comparação. É nesse sentido, que o gênero da *garçonne* parece operar em seu contexto, tomando a divisão binária como parâmetro. Em muitas imagens veiculadas na própria *La Vie Parisienne*, como em outras revistas ilustradas do período, ela é designada como alguém que não é homem e nem mulher, mas um terceiro gênero: o neutro, a própria *garçonne*³¹⁷.

Segundo Expósito García (2016, p. 169) o próprio termo *garçonne* carrega em si uma dupla sinalização: “[...] ao feminizar-se, a palavra *garçon* acrescenta conotações de emancipação e confusão de sexos.”³¹⁸.

Como vimos, o gênero, assim como o sexo, são construções culturais, o primeiro é elaborado a partir de performatividades. De acordo com Judith Butler (2017, p. 26) sexo e gênero são descontínuos, não havendo uma unidade natural entre eles, a “coincidência” entre eles é antes uma construção política (BUTLER, 2017, p. 26):

O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. [...]

³¹⁷O termo “neutro” pode ser encontrado em outras imagens como referência as novas posturas femininas. Artistas do período como Romaine Brooks e Claude Cahun assumiram uma identidade “fluída” como forma de resistência, a primeira “oscilava seus papéis conforme a situação” e a segunda se definia como um gênero neutro, enquanto que a *mulher moderna* possuía uma identidade fixa, “*unchanging sense of self*” (SCHMIDT, 2009, p.31-32).

³¹⁸ “[...] al feminizarse, la palabra *garçon* añade connotaciones de emancipación y confusión de sexos.” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 169).

o sexo [...] também é o meio discursivo/cultural pelo qual a “natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo” [...] (BUTLER, 2017, p. 27).

Colocado como relação “natural” entre determinado sexo igual a um determinado gênero é uma das maneiras que o mecanismo binário e a heteronormatividade compulsória funciona (BUTLER, 2017, p. 28). No entanto, o corpo, assim como essas estruturas que o regulam, é também uma construção, mas não deve ser tomado apenas como um receptáculo passivo, mas sim pelas potências que pode atingir reconfigurando-se (BUTLER, 2017, p. 30).

Uma das charges de 1923 (Fig. 42) se pergunta o porquê uma mulher buscaria ser igual ao homem se, na visão do artista, elas teriam uma vida muito mais tranquila e prazerosa, do que ele, que não seria livre, visto que está sempre preocupado, até mesmo durante o sono, com a correria do trabalho e o estresse que ele gera. Assim, os gêneros são construídos sempre “em relação ao significado oposto”, sendo o masculino constituído enquanto o gênero universal e a mulher enquanto outra, o ser com sexo (BUTLER, 2017, p. 31).

O autor busca criar unidades na categoria mulher e homem, as diferenciando em relação aos seus papéis, atividades possíveis durante sua jornada diária. “[...] uma pessoa é o seu gênero na medida em que não é o outro gênero, formulação que pressupõe e impõe a restrição do gênero dentro desse par binário” (BUTLER, 2017, p. 52). A mulher dorme cerca de dez horas por dia, ela pode tomar um banho demorado e depois se arrumar com calma, ela pode sair durante o dia para um chá dançante, mais tarde apreciar um espetáculo e ainda ter tempo para beber e continuar se divertindo antes de ir dormir, fazendo “tudo” o quer, sem se preocupar com horários e com estresse; enquanto o homem dorme menos de oito horas e tem que pular da cama, já acordando irritado; toma uma ducha rápida, vai ao trabalho que parece lhe causar várias preocupações; até mesmo durante o jantar, que poderia ser o seu tempo livre, continua trabalhando, para a noite não conseguir dormir bem.

Se ela não trabalha quem a sustentaria? Sua família, herança, marido? A jovem dorme sozinha e se encontra com dois homens distintos em diferentes momentos, o que poderia sugerir que não é casada. O título da charge pode ser uma indicação que para que a mulher pudesse levar uma vida tranquila, gozando de sua liberdade e diversão, como se as únicas coisas que a interessassem à mulher fosse uma vida de coquete, sem preocupação alguma, a forma como é colocado o seu cotidiano é comumente referido aos artistas às mulheres que são prostitutas de luxo, assunto do próximo capítulo. Se comparada com a imagem do homem, ela parece ter uma vida melhor, pois o homem acorda-dorme-sonha-acorda sempre estressado, não há um equilíbrio, na vida deste último, tornando a jornada da primeira, muito mais recompensadora.



G. Pavis, Pourquoi, mon Dieu, pourquoi (Porquê, meu Deus, Porquê), *La Vie Parisienne*, n°20, 19 de maio de 1923, p. 390-391.

Porquê, meu Deus, Porquê / as mulheres querem ser iguais aos homens? / 1 hora sono calmo e sem sonho. / O dia da senhora //

Um relance sobre as imagens / Lhes convencerá bem rápido que não têm nada a ganhar / 0 hora – Sono agitado - pesadelos, etc.... / - O dia do senhor

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 42 - Pour quoi, mon Dieu, pour quoi?



Henry Fournier, A nous les femmes qui fument ! (A nós, as mulheres que fumam!), *La Vie Parisienne*, nº05, 02 de fevereiro de 1924, p. 92-93.

A nós as mulheres que fumam! / Por que elas fumam? / A conquistadora – Para espalhar seus beijos / A prostitutazinha – para esperar / Posuda – Para fumar cigarros / Amadora – Por Paixão // A psicologia dos cigarros / A garçonne – para se tornar homem / A mundana - Para fazer a chique com os seus acessórios / A senhorita – Para treinar / A que fuma fazendo [?] acampamento - Para passar seus nervos.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 43 - *A nous les femmes qui fument*

A busca das mulheres em “quererem ser iguais aos homens” desestabilizaria com os papéis de ambos. Para desencorajar uma possível “desordem dos sexos” (EXPOSÍTO GARCIA, 2016, p. 16) provocadas pela “masculinização” das mulheres, G. Pavis assinala apenas os aspectos positivos da vida de uma mulher e negativos da do homem. Mas ao fazer isso não acabaria por influenciar o contrário? Os homens não desejariam uma vida com mais descanso e diversão? Isso os aproximaria de uma “feminilização”?

Ao abordar apenas os papéis mais tradicionais à cada um – mulheres deveriam se preocupar com sua beleza, enquanto homens com a providência de tudo –, o artista aponta aquilo que se esconde por trás disso: os limites encontrados pelas mulheres para atuarem de outros modos na sociedade e o poder que os homens tinham dentro dela. No entanto, na imagem a mulher em questão não aparece como alguém subordinada ao homem, não devendo satisfação a ninguém, mesmo que este fosse o papel mais comum na vida das mulheres neste período. Estaria ele implícito ou seria mais uma maneira de assegurar que as mulheres não buscassem se assemelhar aos homens? De qualquer maneira, se ser alguém livre era uma prerrogativa masculina, G. Pavis traz em sua ilustração certa ambiguidade (seja intencional ou não), que pode ser pensada em relação a como ser mulher ou homem passam por construções culturais, performativas que possibilitam que estas sejam quebradas ao se incorporar elementos que não são considerados os seus, questão também presente na próxima imagem.

Na Figura 43, de 1924, Henry Fournier apresenta diferentes motivações para que as mulheres fumassem cigarros e todas elas variariam de acordo com sua principal característica pessoal, que poderia estar atrelada à idade, sentimento e a própria performance. Entre elas o artista destaca a figura da *garçonne* que, segundo ele, fumaria “para se tornar homem”. Ela tem o cabelo curto, usa chapéu, camisa de gola alta, paletó³¹⁹ e um lenço usado como gravata, acessório usado como símbolo de independência mulheres, de sua afirmação social, virando uma das peças do “uniforme” feminista (CRANE, 2013, p. 204-206, 263). Notemos que ela não destoa tanto de suas colegas de cena, mas dois elementos são cruciais para a sua diferenciação, até mesmo da juvenzinha: seus seios não são apontados de qualquer forma e suas roupas deixam ver apenas o seu rosto. A chave desta imagem vem atrelada então entre a visualidade das formas e do texto, que apontam para os desejos de suas personagens e enfatizam, sobretudo no caso da *garçonne*, o gênero enquanto um aspecto construído. Mas o que de fato tornaria alguém em um homem? Seria o simples fato de fumar? Ou o fato aliado às roupas e a postura? Pois, se assim fosse, todas elas se “masculinizariam” de alguma maneira.

³¹⁹ “[...] Somente no começo do século XX, particularmente na década de 1920, é que o paletó adquiriu conotação de lesbianismo [sic] quando usado por mulheres. [...]” (CRANE, 2013, p. 216).

O cigarro atua, desse modo como uma importante tecnologia para a construção da performance da *garçonne* e das mulheres modernas de uma forma mais ampla, tornando-se nos anos 1920, um dos símbolos da mulher emancipada. Ao mesmo tempo, o novo hábito, que vinha se desenvolvendo desde o final do século XIX entre as mulheres burguesas, também foi impulsionado pela indústria tabagista³²⁰. É interessante observar como as fumaças dos cigarros de cada uma delas (com exceção da *mondaine*) são utilizadas para escrever a sua própria identidade.

A noção de “diferença” era tomada a partir do homem, tido como o padrão de medida para todas as coisas, o medo dos mais conservadores era de que essas diferenças diminuíssem a ponto de desaparecerem, o que para eles causaria a perda de seus privilégios e a manutenção do status quo (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 176-177; PINHEIRO, 2015).

“A maneira masculina” (Fig. 44) da *garçonne* também é encontrada na imagem anterior (Fig. 43), do mesmo autor e também do mesmo ano, 1924. Elas são personificadas por várias mulheres, todas elas muito magras e de cabelos curtos, e que tomam atitudes consideradas masculinas, quase como se respondesse o porquê de uma mulher querer se tornar um homem da Figura 42: como beber desacompanhada em um bar; dirigir um carro em alta velocidade; fumar muito; usar pijamas largos e chinelos iguais aos de um gigolô; dançar junta a outra mulher; beijar na boca de uma outra mulher; assumir uma postura galante junto a uma jovem em um restaurante; fazendo todas elas sem preocupação alguma.

Há, para Christine Bard, certa desestabilização da heterossexualidade compulsória por meio da adoção de peças comumente associadas a outro gênero, como a incorporação do uso das calças, que durante os anos 1920 era relacionada às mulheres de “má reputação”, que eram mais frequentemente utilizadas pelas lésbicas: “[...] A masculinização refere-se mais ou menos explicitamente à homossexualidade. [...]” (BARD, 2010)³²¹, sendo que nesse período, após o contexto gerado pela guerra e após ela, o medo em relação às lésbicas, que já vinha se desenvolvendo desde *fin de siècle*, crescia (BARD, 2010):

[...] As preocupações com o *garçonne*, sem dúvida, incluíam o medo de que a ordem heterossexual pudesse ser desestabilizada. Os códigos da feminilidade foram de fato fundidos com os códigos da atração heterossexual. Portanto, quando esses códigos foram desafiados, foi automaticamente assumido que refletiam o que era então chamado de inversão sexual. Essa transgressão foi espontaneamente vista

³²⁰ Em *La Vie Parisienne*, a marca de cigarros *Abdulla* fez uma longa campanha durante os anos 1920, investindo em páginas inteiras com as ilustrações de diferentes mulheres modernas promovendo um modo de vida cosmopolita e moderno por meio do uso de seus cigarros.

³²¹ « [...] La masculinisation renvoie plus ou moins explicitement à l’homosexualité. [...] » (BARD, 2010).

como feminista. A lesbofobia foi uma fonte de inspiração antifeminista e também uma fonte de constrangimento para as feministas. (BARD, 2012, p. 86)³²².

Se os hábitos adotados por essas *garçonnes* são considerados masculinos e elas o fazem, é sinal de que eles são aprendidos culturalmente e que não são algo inato a um determinado sexo. No entanto, segundo Fournier essas maneiras não se tratavam mais do que de um “plágio muito imperfeito”, uma vez que elas o faziam passando maquiagem e fazendo as unhas. A feminilidade era então associada à vaidade em relação a aparência e também ao uso do vestido por quase todas elas. Se elas abdicassem desses elementos, elas seriam reconhecidas enquanto homens ou, pelo menos, um outro gênero? Em algumas imagens isso é colocado, mas não parece ser o caso aqui. Assim, embora o artista reconheça que muitos dos aspectos masculinos são performativos, por outro ele limita a possibilidade de se tornar um homem, pois este também estaria relacionado a um corpo e maneiras que não seriam as de uma mulher.

Mesmo que não alcançassem o “ideal” masculino essa certa “masculinização” das mulheres gerava direta ou indiretamente questionamentos sobre as naturalizações que eram feitas até então acerca do sexo/gênero. As *garçonnes* desestabilizavam os privilégios masculinos – alguns desses privilégios, segundo G. Pavis (Fig. 42) eram possíveis sem que as mulheres se tornassem homens –, bem como configurações afetivas/sexuais “normativas”, entre elas, serem: solteiras, lésbicas, bissexuais, terem vários parceiros e/ou parceiras. Segundo Expósito García (2016, p. 167) elas buscavam ter autonomia sobre os próprios corpos, bem como sua sexualidade, privilégio este que era naturalizado como sendo apenas dos homens e também destes sobre os corpos alheios: “A *garçonne* quer se apropriar do que lhe é negado, mostrando que os homens não podem guardar os privilégios somente para eles; e mais, talvez tenham que renunciar a alguns deles” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 168).³²³

Butler aponta para como diferentes práticas parodísticas atuam, numa espécie de plágio, atuando para “a resignificação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária” (BUTLER, 2017, p. 13). É por meio de “um plágio muito imperfeito” que as *garçonnes* de Henry Fournier operam na: “replicação de constructos heterossexuais em estruturas não heterossexuais salienta o *status* cabalmente construído do assim chamado heterossexual

³²² “[...] Concerns about the *garçonne* undoubtedly included the fear that the heterosexual order might be destabilized. The codes of femininity were indeed fused with the codes of heterosexual attraction. Therefore, when these codes were challenged, it was automatically assumed to reflect what was then called sexual inversion. This transgression was spontaneously seen as feminist. Lesbophobia was a source of antifeminist inspiration and also a source of embarrassment for the feminists.” (BARD, 2012, p. 86).

³²³ “La *garçonne* quiere apropiarse de lo que se le niega, mostrando que los hombres no pueden guardar los privilegios solo para ellos; es más, quizás tengan que renunciar a algunos de ellos.” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 168).

original”, assim transformam-se em “cópia de uma cópia”, enquanto “que o original nada mais é do que uma paródia da *ideia* do natural e do original” (BUTLER, 2017, p. 66-67, grifo no original). Dessa maneira, ela atua de maneira paródica, aproximando-se de práticas do travestimento em que percebem o “original” enquanto uma construção, assim como a *drag queen*:

Ao imitar o gênero, a drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência [...] No lugar da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da unidade fabricada. (BUTLER, 2017, p. 237-238, grifo no original).

A desnaturalização se faz, assim, por meio de uma performance que mostra o quanto ela pode ser apreendida e repetida, para além do que seria designado como a pessoa “correta”, ou “original”, criando paródias pela imitação (BUTLER, 2017, p. 238-239), senão para elas próprias, pelo menos para o público, que podem ser mais ou menos sucedidas. No caso em questão o artista enfatiza os seus limites, a cópia “mal feita”, a falha, na atitude da *garçonne* provocaria o riso. De acordo com a mesma autora, quando a imitação esvazia o uso do humor ela se torna um pastiche, assim, nem toda paródia se constitui enquanto uma fonte de subversão por si só, ela mesma pode acabar se tornando “domesticada”, naturalizando o gênero de alguma maneira (BUTLER, 2017, p. 239-241).

Desse modo, o corpo é percebido como um dos aspectos centrais na constituição da “subjetividade e das identidades”, a forma como lidamos com ele, as práticas corporais, fazem parte de uma construção social, perpassada por aspectos culturais, simbólicos e materiais, ele é marcado enquanto um “campo de disputas e negociações” que envolvem relações interseccionais como: classe, raça, gênero e sexualidade; que acabam criando, junto à outras estruturas, toda uma hierarquia sobre os corpos por meio de disciplinas e normatizações de determinados padrões, como os de beleza (ADELMAN, RUGGI, 20007, p. 39-40).

De acordo com Miriam Adelman e Lennita Ruggi (2007, p. 40), apoiadas nos estudos de Georg Simmel, aquilo que compreendemos como “a construção de noções normatizadas significativas de aparência e beleza”, tanto de si como de outras pessoas, se relaciona diretamente com o contexto histórico da contemporaneidade, especialmente no desenvolvimento da urbanização, momento que o corpo passa a tomar cada vez mais a ser notado, tanto nas ruas, lugares públicos, como também por meio de novas mídias, que popularizam e multiplicam as imagens, permitindo que tivéssemos contato cada vez mais com imagens de corpos.

Se antes o corpo era visto como algo mais imutável, um “corpo dócil” com poucas possibilidades de transformação (peças de roupas e maquiagens), a partir da modernidade até hoje, ele é visto como muito mais plástico, sendo possível construí-lo de diferentes formas, por meio de diferentes técnicas e tecnologias. Esse “projeto do corpo” ao mesmo tempo que permite uma maior maleabilidade, emancipação e decisão sobre ele, se insere em um contexto em que cada vez mais os corpos são disciplinados, em que “(re) produzem relações de poder”, através de normativas, padrões de belezas e de saúde que são constantemente modificados e dificultados, criando hierarquias sobre eles, formando assim, o que as autoras chamam de paradoxo da corporalidade (ADELMAN, RUGGI, 2007, p. 40-41): “[...] os corpos são tanto matéria de regulação como são matéria para emancipação; de classificação e hierarquização assim como de subversão, de exclusão social, identificação grupal e afirmação pessoal.” (ADELMAN, RUGGI, 2007, p. 41).

Assim, a própria corporalidade pode ser entendida como performatividade, que também elabora as relações entre “belo e abjeto”. Os corpos são regulados por diferentes formas de disciplinarização³²⁴ que constroem o que percebemos como belo ou não, geralmente, os corpos, as performatividades que de alguma forma transgridem os valores estabelecidos, são vistos como abjetos, uma vez que o que é considerado belo, tende a favorecer padrões estabelecidos hierarquicamente, que convergem com as “concepções hegemônicas”. Além disso, essas regulações são generificada por tecnologias de gênero (que são e atuam de diversas formas), ou seja, separam formas diferentes para o que se considera masculino ou feminino, colocando as mulheres num lugar de forte controle e violência, assim como corpos considerados dissidentes. Além disso, a forma como atua faz com que as próprias pessoas estabeleçam sobre si um “constante autoescrutínio” (ADELMAN, RUGGI, 2007, p. 41-42). Ter controle sobre o próprio corpo lhe investindo de técnicas seria uma forma de exercer poder, que por muito tempo lhes foi negado, bem como, tentar obter certo “prestígio social”, e afirmar ou negar as tecnologias ligadas à determinada performatividade de gênero (ADELMAN, RUGGI, 2007, p. 44).

³²⁴ Os corpos são construídos e também lugares para agenciamentos de poder e controle, sendo os corpos femininos (e de outras minorias) os que estão constantemente sob tutela e vigilância, seja por uma perspectiva médica, seja num sentido mais amplo (o mesmo não acontece com o corpo masculino que é negligenciado pelo discurso médico), sendo justificado por verem em primeiro lugar a mulher como um corpo materno (SOHN, 2011). O discurso médico atuava como forma de controle das mulheres através de sua transformação em um corpo analisado, ao mesmo tempo que apagava sua individualidade, fazendo parte também de outras abordagens, como as artísticas e literárias, ganhando mais força a partir do momento que as mulheres conseguem mais conquistas (SHOWALTER, 1993, p. 62, 172). No entanto, esses corpos não são simplesmente “corpos dóceis”, eles também possuem atuações, práticas e agenciamentos próprios (OLIVEIRA, 2019, p. 97).



Henry Fournier, A la manière masculine... (A maneira masculina...), *La Vie Parisienne*, nº30, 26 de julho de 1924, p. 634-635.

A maneira masculina... / A *garçonne* bebe como um homem, / corre como um recordista, / fuma como um colegial, / despe-se como um gigolô, / acende como um amante // ... ou o plágio muito imperfeito / dança como um argentino, / beija como os ingleses, / é atenciosa como um galante.

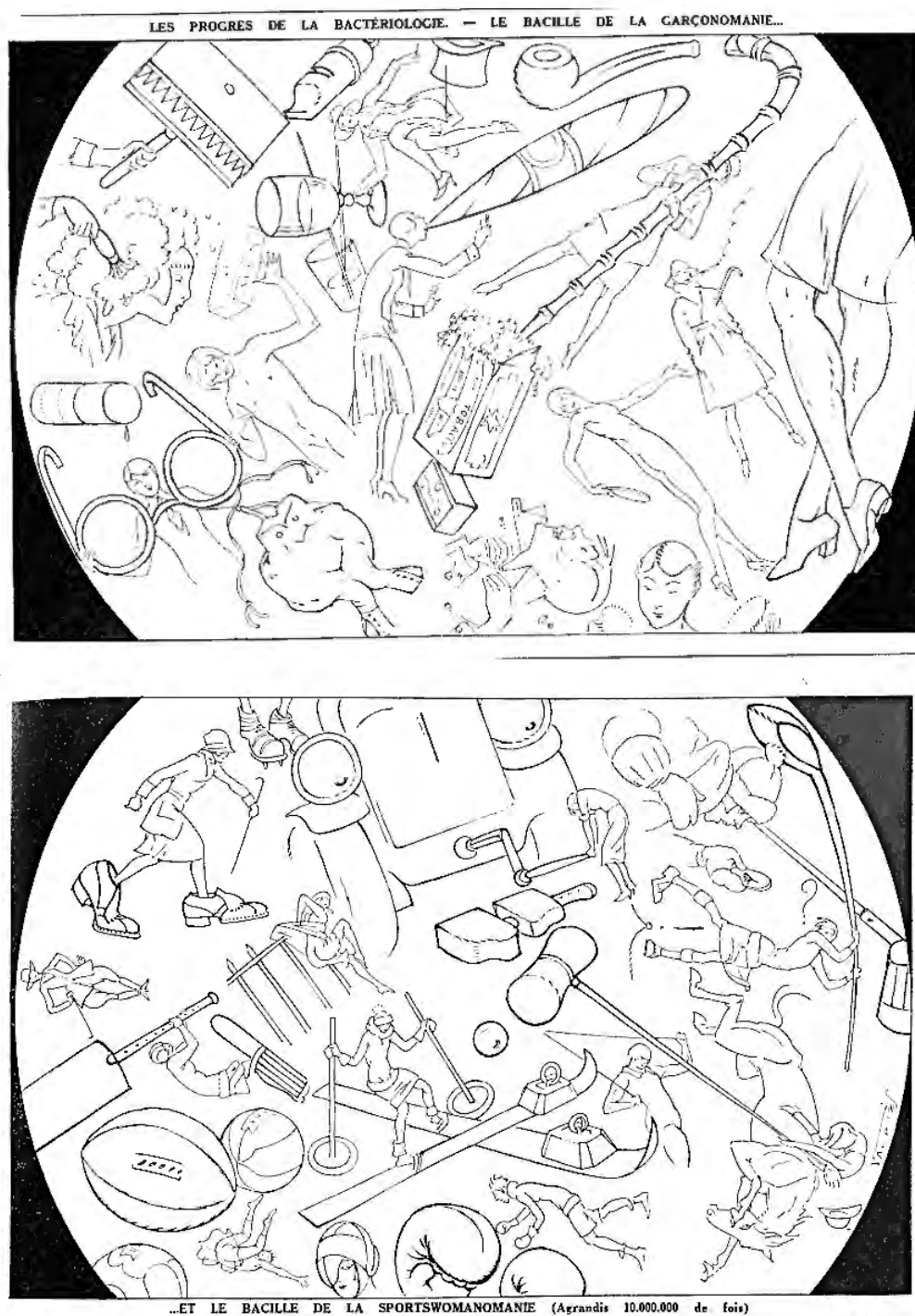
Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 44 - *A la manière masculine...*



Henry Fournier, Genre masculin sur toute la ligne... (Gênero masculino em toda a linha...), *La Vie Parisienne*, nº06, 05 de fevereiro de 1927, p. 112-113.

Gênero masculino em toda a linha... / Elas praticam esportes, / a eloquência / a medicina ("tire sus roupas, Senhor") / as finanças // ou o fim do eterno feminino / Elas fazem piadas / escândalos / cultura física / Mas..... Elas não fazem mais crianças! (Elas querem um pãozinho, mas não na gaveta).

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 45 - *Genre masculin sur toute la ligne...*



Vald'Es, Les progrès de la bactériologie. - Le bacille de la garçonomanie..., *La Vie Parisienne*, n°05, 30 de janeiro de 1926, p. 95-96.

O progresso da bacteriologia - o bacilo da *garçonomania*... / ... e o bacilo da *esportistamania* (ampliado 10.000.000 de vezes).

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 46 - *Les progrès de la bactériologie.... - Le bacille de la garçonomanie.*

AH !... QUEL BONHEUR D'AVOIR UN GENRE !...



SNOBISME, QUE DE CRIMES ON COMMET EN TON NOM!



G. Pavis, Ah !... Quel bonheur d'avoir un genre !... (Ah!... Que alegria ter um gênero!), *La Vie Parisienne*, nº06, 06 de fevereiro de 1926, p. 114-115.

Ah!... Que alegria ter um gênero! / Coco, a anormal, tem despertado mal, maus pensamentos, febre, etc, etc.... é porque ela acha chique usar e abusar das drogas / Os paraísos artificiais já não têm mais segredos para ela / Suas leituras são austeras e trágicas e suas noites estão cheias de pesadelo / – Ela está magra.... / Seu teatro preferido é o Grand-Guignol [especializado em peças de horror naturalista] / Ela come pouco, não bebe mais que água e toma drogas para seu estômago / Por isso tem um caráter horrível e seu amante não ri todos os dias! // Esnobismos, que crimes cometemos em seu nome! Ginette, a normal, pelo contrário, é sempre alegre ao se levantar / É que ela não conhece que de alegrias normais e que seus paraísos são... terrestres. / Ela lê livros divertidos / e eu não os aconselho a lhe oferecer um almoço – Para mim: foie-gras [fígado inchado, o pato é forçosamente alimentado até que seu fígado inche e se torne gorduroso, é um método bastante cruel, era considerada na época uma comida chique] e champanhe / Ela se diverte como uma pequena louca com o Guignol [teatro de fantoches] Champs-Elysées / Ela é saudável e suas formas são gordurosas / De igual caráter é no amor: a pequena sempre diz “sim!”.

Na Figura 45, de 1927, as atividades exercidas por elas lhes conferem um poder sobre homens, os quais aparecem ora irritados, como o carona da pilota de automóveis, ora achando graça de suas novas posições, como o homem que observa a advogada que pratica sua eloquência no momento. A advogada tem o poder de fala e de mando, assim como a “médica” (as roupas não deixam claro se ela realmente exerce a profissão ou se é apenas uma graça em relação a sua fala), que manda seu paciente tirar a roupa, ou a que demanda coisas pelo telefone. Elas são amantes, dançarinas, pandegas, praticantes de atividades físicas, não são mães e donas de casa, de fato não querem tais posições.

Nas imagens anteriores (Fig. 44 e 45), assim como na Figura 48, Henry Fournier retoma as apropriações feitas pelas *garçonnes* de práticas consideradas como pertencentes ao gênero masculino na época, afirmando “o fim do eterno feminino” por meio do “mundo ao inverso”.

Em ambas as figuras aparecem jovens muito magras, brancas e de cabelos curtos em diferentes situações, como: a prática de esporte, de profissões liberais, a insubordinação perante aos homens. Elas já não são as figuras idealizadas do “anjo do lar”, que já vinham se desenhando há tempo e que tomou suas formas mais nítidas no século XIX, numa França patriarcal (SOHN, 2000, p. 127), que: “propagou a imagem da mulher operária, gestora sábia do orçamento familiar, e da esposa submissa ao esposo em virtude das disposições do Código Civil” (SOHN, 1981, p. 605-606)³²⁵. Para Anne-Marie Sohn (1981, p. 599; 2000, p. 130) os principais papéis femininos relativos à classe burguesa eram os de: “filha, esposa, dona de casa, mãe, avó”, o de “sacerdotisa do lar”, ou o “anjo da casa” – presente tanto nos discursos literários, artísticos como científicos, desde a segunda metade do século XIX –, estes também eram encontrados nas outras classes, mas dividiam espaços com outras funções, como o trabalho fora de casa para as mulheres das classes mais baixa. A autora ainda divide essas tarefas “domésticas” em quatro agrupamentos: 1) os cuidados com a casa, as tarefas domésticas; 2) a maternidade que inclui todos os cuidados necessários que uma criança tem que ter, entre eles também os cuidados com a educação; 3) serviços assistencialistas, que podem ser tanto com os próprios familiares mais velhos, como com vizinhos, entre outros; e por último, 4) cuidados médicos para consigo e com a família: “Essas tarefas são acompanhadas de uma “educação” médica que permite um

³²⁵ « [...] a propagé l'image de la femme ouvrière, gestionnaire avisée du budget familial, et de l'épouse soumise à l'époux en vertu des dispositions du Code civil. » (SOHN, 1981, p. 605-606)

conhecimento melhor do corpo, e em primeiro lugar suas funções reprodutiva, decisivas, por exemplo, para a prática do aborto” (SOHN, 1981, p. 599-600)³²⁶.

Segundo Expósito García (2016, p. 150) o visual tanto da *flapper* quanto da *garçonne* “expõe às claras as crises dos ideais domésticos do começo do século”. Até mesmo quando estão em casa as jovens das Figuras 44 e 45 não fazem o que era esperado de uma mulher – cuidar da casa, da família, de suas crianças –, antes elas estão preocupadas com o universo financeiro, lendo jornal e, quem sabe, comprando algumas ações pelo telefone, enquanto estão sentadas confortavelmente numa poltrona, ou ainda, quando estão de pijamas usando calças, fumando e com as mãos nos bolsos com “tudo de macho”; ou mesmo, querendo transar, mas sem que isso acarrete em uma gravidez indesejada.

Em 1926 Vald’Es (Fig. 46) coloca sobre a lente de um microscópio alguns “bacilos” da “garçomania” e da “esportistamania” aumentados em 10 milhões de vezes. Analisados enquanto “bacilos”, que nada mais são do que bactérias, ambas são vistas como contagiantes. Constituindo-se enquanto uma tecnologia bastante avançada, uma vez que promoveria rapidamente o alastramento da “doença”³²⁷. Os elementos destacados enfatizam uma aproximação das mulheres com a figura masculina – graças ao tamanho desproporcional dos objetos em relação às mulheres –, já que estariam associados culturalmente aos homens, são eles: sapatos oxford, calças, shorts, bengala, charuto, cachimbo, gilete, corte de cabelo curto, óculos, corpo sem curvas; praticar esportes, como: dirigir automóveis, golfe, caminhada, escalada, equitação, futebol, esqui, boxe, musculação, críquete, pular a cerca, etc. Ser uma *garçonne* era um estilo de vida, que atrelaria em sua performatividade elementos que não eram comumente associados à figura feminina. De acordo com Mercedes Expósito García (2016, p. 175): “A androginia e cabelos curtos são a expressão no corpo da liberdade das mulheres”³²⁸. Os corpos tomados pelos “bacilos” o constituíam enquanto seres com corpos retos e andróginos, algumas até procuram suas próprias curvas com ajudas de lentes de aumento, marcando parte de sua feminilidade pelo uso de saias e vestidos, buscando ao mesmo tempo conseguir os privilégios dados aos homens pelos inúmeros elementos que representam poder, força, conhecimento e independência, mas mantendo uma identidade que não estava totalmente

³²⁶ « Ces tâches s'accompagnent d'une « éducation » médicale qui permet une meilleure connaissance du corps, et d'abord de ses fonctions de reproduction, décisive par exemple pour la pratique de l'avortement. » (SOHN, 1981, p. 599-600).

³²⁷ Que observada no cenário atual, do vírus da Covid 19, parece um tanto quanto irônico.

³²⁸ “Androginia y cabellos cortos son la expresión en el cuerpo de la libertad de las mujeres.” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 175).

atrelada ao masculino, deixando ainda quaisquer vestígios do que consistia uma mulher no período.

Em 1926 G. Pavis (Fig. 47) parece reforçar alguns valores expressos na charge de 1923 (Fig. 42) a respeito do ponto negativos de ser uma *garçonne* e dos pontos positivos de ser uma “mulher”. No quadro a esquerda a figura feminina é representada como uma pessoa “anormal”: viciada em drogas, extremamente magra, negativa, mal-humorada, cheias de terror, violenta, inadequada para o seu amante, que sofre com as suas crises; enquanto a figura da direita é o seu oposto, uma mulher “normal”: alegre, jovial, saudável, com escolhas positivas, bem-humorada e sempre disponível ao seu amante. Por conseguinte, “Que alegria ter um gênero! / Esnobismos, que crimes cometemos em seu nome!” parecem se referir aos quadros contrários em que se situam: pois, quem teria um gênero normativo bem demarcado por suas escolhas é a da direita, que sempre está feliz e traz a felicidade ao seu companheiro, papéis tradicionalmente associados à mulher, de quem se esperava que estivesse sempre pronta a servir com um sorriso no rosto; em oposição, à imagem da direita seria infeliz por escolhas relacionadas ao esnobismo, escolhas estas que não são feitas para agradar a mais ninguém, a não ser a si própria. G. Pavis parece responder aqui a ilustração proposta por Vald’Es na edição anterior (Fig. 46) a respeito do problema dos bacilos. O autor desenha uma visão eugenista, sobre a nova mulher, ela seria uma bactéria maléfica, em que a *garçonne* é apresentada enquanto um risco não só a si própria, mas a sociedade; ao mesmo tempo em que enfatiza os aspectos sadios da jovem ao lado. Mas como todas as mulheres, até a que possui um gênero bem marcado, segundo o autor, traria problemas aos homens, como a despesa, neste caso por comer demais. Desse modo, na medida do possível, seria mais vantajoso à sociedade e sobretudo ao homem ter uma pessoa minimamente normal.

O “mundo ao inverso” parece estar presente de algum modo em todas as imagens analisadas neste capítulo, embora, muitas vezes, essa “inversão” pareça um tanto quanto “normalizada” nos dias atuais. Iphis em um de seus textos faz várias observações sobre essas inversões, compactuando com as ilustrações dos artistas da revista:

Vivemos em um tempo onde poucas coisas são normais. As mulheres usam os cabelos como cavalheiros. Só pensam nos assuntos da Bolsa, os quais antes dificilmente se interessavam, senão à política, onde também não ouviam nada. Elas não têm mais saias ou quase não as têm. Ao mesmo tempo, os homens, os mais sérios usam correntes [joias] e camisas de seda; suas contas nos alfaiates se elevam mais que as faturas das costureiras, etc... Não compreendemos mais nada. / É de admirar que, nessas condições, formas híbridas nasçam aqui e acolá? Que, por exemplo, que vemos de repente guarda-sóis se transformando em leques? Mas sim, sombrinhas de plumas que se fecham gentilmente e, assim dobradas, formam um leque do mais luxuoso, e até mesmo do mais cômodo: o que é, ao menos, inesperado... / Estamos num século de progresso, vinte jornalistas nos repetem a cada manhã num tom religioso, penetrado de respeito, deslumbrado de admiração. E bem, já que a engenhosidade dos

inventores não tem limites, podemos esperar que estes senhores nos deem, em breve, a esponja do pó-de-arroz transformável em caneta, a cinta-liga-revólver de bolso, o batom de carne de cheques-vermelho (artigo que será apreciado pelos gigolôs), o porta-charutos suscetível de se transformar em máquina que fábrica ele mesmo as notas de banco (poderá prestar grandes serviços em 1927) etc... / Enfim, o progresso é muito bonito, e nada melhor do que as invenções: mas trata-se sempre de melhorias nas caldeiras ou de aperfeiçoamentos nas máquinas agrícolas.../ Ah! Não, o fim, não! Seria preciso ser sério. (Iphis, *Élégances, La Vie Parisienne*, nº31, 31 de julho de 1926, p.647-648)³²⁹.

Iphis compara o mundo de ponta-cabeça há algumas inversões entre o que se esperava de uma mulher e de um homem, e também das invenções que poderiam ser criadas para mais de uma atividade, constituindo-se enquanto objetos “híbridos”, multiplicando o progresso para além das máquinas “necessárias”. Porém, se as novidades dos produtos são desejadas, isso não fica mais tão claro sobre as mudanças passadas pelas pessoas, uma vez que “não se entenderia mais nada” do que acontece, desestabilizando os padrões normativos até então.

Mas essas observações sobre quebras de paradigmas, num tom exagerado, ainda mais envolvendo mulheres não era novidade na revista, em janeiro de 1896, ela comenta sobre como as mulheres se masculinizam ao seu ver, ao deixar de lado papéis tradicionalmente associados a si, leia-se maternidade que é citada como seu papel “natural”, para ser independente como um rapaz:

A mulher, na sociedade contemporânea, no que as gazetas chamam de mundo *seleto* e os merceiros o *grande mundo* [...], a mulher, que devia ser a alma desta elite, que devia dirigi-la, dar-lhe o tom, imprimir-lhe o seu carimbo e suplantar, pelo seu tato e sua influência, aquilo que as nossas instituições e nossos costumes têm de insuficiente e de funesto, renunciou ao seu papel natural. Abdicou da supremacia mundana, que a subjugava, que lhe dava o papel ativo e, por vezes, difícil, para conquistar o que ela crê ser sua independência e para viver como um rapaz. (*La Vie Parisienne*, 25 de janeiro de 1896 apud PINSON, 2009, p. 216)³³⁰.

³²⁹ « Nous vivons dans un temps où peu de choses sont normales. Les femmes se coiffent comme des messieurs. Elles ne songent qu'à des affaires de Bourse, à quoi autrefois elles n'entendaient guère, sinon à la politique, où jadis elles n'entendaient rien. Elles n'ont plus de jupes ou presque plus. En même temps, les hommes les plus graves portent des gourmettes et des chemises de soie ; leurs notes de tailleur s'élèvent plus que des factures de couturier, etc... On n'y comprend plus rien. / Faut-il s'étonner, en de telles conditions, que des formes hybrides naissent çà et là ? Que, par exemple, on voie soudain des ombrelles se muer en éventails ?... Mais oui, des ombrelles de plumes qui se ferment gentiment et, ainsi repliées, forment un éventail des plus somptueux, et voire aussi des plus commodes : ce qui est au moins inattendu... / Nous sommes dans un siècle de progrès, vingt journalistes nous le répètent chaque matin sur un ton religieux, pénétré de respect, ébloui d'admiration. Eh bien, puisque l'ingéniosité des inventeurs n'a pas de bornes, nous pouvons nous attendre que ces messieurs nous donnent bientôt la houpette à poudre de riz transformable en porte-plume, la jarretelle-revolver de poche, le bâton de rouge-carnet de chèques (article qu'apprécieront les gigolos), le porte-cigares susceptible de devenir machine à fabriquer soi-même les billets de banque (pourra rendre de grands services en 1927) etc... / Car enfin, des progrès, c'est très joli, et rien de mieux que les inventions : mais il s'agit toujours d'améliorations dans les chaudières ou de perfectionnements aux machines agricoles... / Ah ! non, à la fin, non ! Il faudrait être sérieux. » (Iphis, *Élégances, La Vie Parisienne*, nº31, 31 de julho de 1926, p.647-648).

³³⁰ *La Vie Parisienne*, 25/01/1896 : « La femme, dans la société contemporaine, dans ce que les gazettes appellent le monde *select* et les épiciers le *grand monde* [...], la femme, qui devait être l'âme de cette élite, qui devait la diriger, lui donner le ton, lui imprimer son cachet et suppléer, par son tact et son influence, à ce que nos institutions et nos mœurs ont d'insuffisant et de funeste, a renoncé à son rôle naturel. Elle a abdicué la suprématie mondaine,



Henry Fournier, Le monde a l'envers (O mundo ao inverso), *La Vie Parisienne*, nº46, 15 de novembro de 1924, p. 982.

Com a calça o nu está sempre vestido. / Com as mãos nos bolsos, tão convenientes, temos tudo de macho. / É melhor usá-la do que levá-la. / Indispensável para as esportistas em treinamento / O íntimo ou a folha de uva moderna // O feminismo incorpora a calça e suas conquistas... posteriores

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
Figura 48 - *Le monde a l'envers*

qui l'assujettissait, qui lui donnait un rôle actif et parfois difficile, pour conquérir ce qu'elle croit être son indépendance et pour vivre en garçon. » (PINSON, 2009, p. 216).

Esses comentários e ilustrações não deixam de expressar certo temor perante aos rearranjos realizados com as contestações de mulheres e de homens sobre os seus papéis naturais. Avançando para uma “masculinização” as mulheres tomariam os privilégios dado aos homens? As imagens deste capítulo têm algo em comum: de certa maneira cada uma dessas “novas mulheres” – *garçonnes*, lésbicas e feministas –, simbolizavam uma nova concorrência para os homens, sejam nas conquistas amorosas, no guarda-roupa, no corte de cabelo ou em outros hábitos.

Na Figura 48, de 1924, o artista destaca uma peça considerada masculina e incorporada pelas mulheres: a calças, esta que foi proibida por lei até 2013³³¹. De acordo com Lejeune (2019, p. 12) as calças de pijamas e de esqui não seriam tão ousadas quanto outras. Ela era um dos símbolos de poder e liberdade dos homens, usada como peça fundamental para demarcar a diferença entre os gêneros masculino x feminino. Henry Fournier apresenta diferentes tipos de calças, que eram usadas em diferentes situações: as calças pijamas coloca as jovens em ambientes domésticos, assim como a calcinha³³² ou a “folha de vinha moderna”, uso de calças ou shorts, para a prática esportivas, como equitação e corrida em ambientes externos, o uso da peça também é usado no sentido figurado para afirmar sobre a relação com o dinheiro, quem a portava era quem o tinha. As roupas são essenciais aqui para a elaboração de novas performatividades e atividades femininas. A imagem propõe que por meio de sua incorporação pelo feminismo as mulheres conseguiriam acessar outras conquistas³³³. Ao mesmo tempo, em algumas dessas figuras pálidas – mesmo que a moda neste período já fosse o bronzado (LEJEUNE, 2019, p. 12), relacionada ao lazer da classe burguesa, com mais tempo livre para tomar sol, enquanto a classe trabalhadora ficava mais tempo em ambientes fechados, como as

³³¹ A lei foi derrubada em 04 de fevereiro de 2013, embora ela não fosse praticada na França há um bom tempo. A lei que proibia as mulheres de vestirem calças, era a mesma que dizia que as mulheres que desejassem se vestir como os homens deveriam solicitar à polícia, criada em 1800 (CRANE, 2013, p. 233; THOMPSON, 2000, p. 20; BARD, 2012, p. 80). Ela sofreu uma pequena alteração na virada do século XIX para o XX que permitiam que as mulheres usassem calças para praticar o ciclismo ou hipismo (THOMPSON, 2000, p. 20). Christine Bard (2012, p. 80) não encontrou fontes sobre essa permissão em nenhum boletim do ministério do Interior (27 de outubro de 1892), porém, em 1893 o delegado de polícia Louis Lépine buscou a intervenção de seu uso. Foi a partir de 1887 que a luta por uma reforma no vestuário teve início, a começar pela crítica ao uso de espartilho (CRANE, 2013, p. 233).

³³² O uso das calcinhas fechadas (que lembram mais samba-canção elaborados por meio dos adornos) se torna cada vez mais comum a partir da *belle époque* – várias foram as justificativas para que as roupas íntimas, a calcinha, fossem fechadas, como: discursos higienistas, a prática do esporte, o discurso moralista que a via como segurança sexual – projetando a sensação de maior segurança, e de emancipação –, mas logo se tornam sexualizadas e uma das peças mais fetichizadas do período, sendo usadas com teor pornoerótico nas danças canção e *chahut*, em que a graça estava em levantar mais a perna, para mostrar mais a parte de baixo, os babados das calcinhas como atração para excitação (BARD, 2010; 2012, p. 85; STEELE, 1997, p. 128).

³³³ “[...] As feministas com aspecto de *garçonnes* são mais bem aceitas e mais numerosas nos Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha.” (BARD, 1995, p. 194). / « [...] Les féministes aux allures garçonnières sont mieux acceptées et plus nombreuses aux États-Unis, en Angleterre et en Allemagne. » (BARD, 1995, p. 194).

fábricas (ORY, 2011, p. 174) – o artista busca destacar os seios, sejam com eles descobertos ou com roupas que o marcam completamente, bem como a nádegas de algumas delas. Essas personagens serviriam para enfatizar que embora suas colegas não o pareçam (pelo menos em parte), todas ali são mulheres, além é claro, de favorecer o olhar sobre partes desses corpos que no período são consideradas bastante eróticas. Esses corpos sem muitas curvas eram moda nos anos 1920 (LEJEUNE, 2019, p. 12).

Nesse contexto a roupa aparece como uma importante tecnologia para a construção de si. A roupa, assim como a moda, atua como marcador simbólico em diferentes sentidos: de identidades, aparências, na construção de performatividades, de classes sociais, de hierarquias, de distinção social, de status e prestígio, como forma de expressão, como “comunicação não verbal” de posicionamentos políticos, sexuais, entre outros, que ganham diferentes significados de acordo com sua produção, adoção e circulação, constituindo-se numa tecnologia que serve para negociar essas diferentes fronteiras, algumas vezes borrando-as em termos de classe, gênero, étnicas, etc., ao mesmo tempo que também serve como forma de “controle social” (CRANE, 2013; STEELE, 1997, p. 11).

A classe social, assim como o gênero, é um fator importante na forma com o que e como as pessoas podem se vestir³³⁴ – durante o século XIX e começo do XX as roupas ainda marcavam questões de gênero e de valores associados a cada um deles, como masculinidade e feminilidade hegemônicas e papéis sociais –, essa intersecção entre elas fazia com que a relação que se tinha com o mundo externo influenciasse nas roupas utilizadas, assim, quanto menor a visibilidade sobre si, nos papéis dentro e/ou fora de casa, no contexto urbano ou rural, das atividades que se fazia, nas classes mais baixas menor eram os gastos consigo e maior com o outro, geralmente maridos e filhos – ainda que as mulheres fossem cobradas pelo “dever” de se preocuparem com a aparência, independente da classe social –, diferindo das mulheres burguesas que tinham mais tempo e atividades sociais na alta sociedade; a partir do momento que as mulheres passaram a circular mais pelo espaço público, os gastos com o seu guarda-roupa aumentaram (CRANE, 2013). Assim, segundo Crane (2013, p. 132): “[...] a aparência dessas mulheres era um indicador de sua posição nas respectivas famílias, de seu confinamento no lar e de sua relativa exclusão do espaço público.”

Durante o século XIX a “[...] democratização dos estilos de roupa era muito baixo [...]”, sobretudo para as mulheres, pela: dificultada pelos cortes, tecidos e acabamentos que

³³⁴ Lembramos que as classes mais pobres muitas vezes não possuem a possibilidade de escolha das suas roupas, pois as ganham. Várias instituições e organizações sociais tentam modificar essa situação, fazendo com que as peças doadas possam ser escolhidas por essas pessoas, de acordo com os seus gostos.

eram mais difíceis de ser copiados, uma vez que a moda era ditada pelas classes mais altas (CRANE, 2013, p. 109). As roupas passavam a se adequar ao estilo de vida dessas classes, com diferenciação para situações e períodos do dia – em que costumavam usar cores mais claras, enquanto a classe operária utilizava mais comumente roupas escuras, a distinção social também era produzida por meio de acessórios (CRANE, 2013). Em Paris as mulheres operárias tinham mais contatos com a classe média por meio da prestação de serviços feitos à ela, aproximando-as do gosto burguês; como uma forma de seguir padrões de moda lançados pela classe média e alta, na busca de status e identificação para além dos uniformes, as classes mais populares utilizavam acessórios mais baratos e acessíveis que copiassem ou fizessem referência a moda predominante, mas também havia operárias que faziam altos gastos com roupas para buscar esse status, perpassando muitas vezes a uma “imitação exagerada” (CRANE, 2013). A escolha por não incorporar determinados acessórios da classe burguesa estaria relacionada à questão da falta de conhecimento sobre a etiqueta, as formas de se portar com elas, como “luvas, bengalas, cartolas e chapéus-coco”: “[...] Nesse sentido, esses sinais observados no vestuário eram eficazes para distinguir aqueles que conheciam as “regras” e podiam segui-las daqueles que não podiam fazê-lo. [...]” (CRANE, 2013, p. 130). Com as transformações da moda no decorrer do século XX, logo as roupas das classes trabalhadoras passaram a exercer mais influência sobre ela (CRANE, 2013, p. 197).

Para as mulheres das classes sociais que precisavam trabalhar, as roupas da moda eram limitadoras e problemáticas para exercer suas atividades (CRANE, 2013, p. 48). Já no século XIX mulheres operárias francesas usavam calças, foram as classes trabalhadoras que aceitaram mais facilmente o seu uso e que tinham mais liberdade para usar peças consideradas masculinas para exercerem seus trabalhos, mas nos dias livres, como domingo, usavam roupas consideradas femininas; porém para os trabalhos mais visíveis, foram feitas adaptações do uniforme masculino (CRANE, 2013, p. 246-247, 253-256). As transformações das roupas femininas durante o *fin de siècle* e a *belle époque*, segundo Christine Bard (2010; 1995, p. 207), deve-se tanto ao movimento feminista, mas também aos discursos higienistas, à prática de esportes, como o ciclismo, o hipismo, o alpinismo, esportes náuticos, entre outros, que eram vistos como pretexto para uso de novas vestimentas, bem como as mulheres que frequentavam o *demi-monde*, entre elas as artistas das mais diversas áreas, e novas demandas sobre praticidade, permitindo novos olhares sobre o corpo. Ao menos desde 1864, segundo a mesma autora (BARD, 2010), a revista *La Vie Parisienne* desenhava as mulheres com calças em práticas desportivas como pretexto para uma abordagem mais maliciosa.

Em *Le pantalon*, resumo de sua obra *Une Histoire politique du pantalon*, Christine Bard (2012) demonstra o aspecto político do uso de calças por homens e mulheres desde 1789 aos dias atuais, a partir de sua regulamentação e uso, tanto institucional quanto social. Para a autora, a peça é essencial para compreender as construções das diferenciações de gênero a partir da cultura material (BARD, 2012).

Para as mulheres, o uso das calças tinha peso simbólico associado a transgressões, pois elas foram tidas por muitos séculos como demarcadoras de gênero, aqueles que a vestiam, daquelas que não podiam, possibilitando a inversão de papéis sociais através do travestimento³³⁵ (BARD, 2012, p. 77-79): “[...] Enquanto os homens burgueses se rebaixavam ao usar roupas que correspondiam a um status inferior ao seu, as mulheres, ao contrário, subiam na hierarquia vestindo-se *à la masculine*, portanto, obtendo vários benefícios sociais com isso. [...]” (BARD, 2012, p. 79)³³⁶, revestindo-se do que a autora chama de “panóplia do poder” (BARD, 2012, p. 92-93).

Paul Poiret também foi um dos introdutores da calça, por meio da alta costura, no guarda-roupa feminino, para sua confecção elas tiveram influência do orientalismo e de suas “calças harém” (RAMOS, 2016, p. 91; BARD, 2010). No entanto, para o estilista as calças deveriam ser utilizadas somente em ocasiões especiais e não uma peça para o dia-a-dia (BARD, 2010). Foi apenas entre 1910-1911 que os estilistas Béchoff-David propuseram a moda das saias-calças para o cotidiano, mas além de não fazerem sucesso nas vendas, também foram bastantes criticados pela imprensa da época (BARD, 2010; CRANE, 2013, p. 244). Mesmo Chanel tendo contribuindo para a transformação da moda em “racional, simples e lógica”, e utilizando calças, ela não as vendeu em seu estúdio durante anos (BARD, 2010).

No entanto, ainda durante os anos 1920, uma minoria das mulheres usava calças, ganhando mais espaço enquanto mito, nas artes e literatura, do que no cotidiano das parisienses, ficando restrito ao ambiente privado com o uso de pijamas, nas praias com as calças pantalonas e nas montanhas, ou a determinados grupos sociais, como as lésbicas; nesse período, o seu uso pelas mulheres era condenado pela igreja católica, baseada no uso do Deuteronômio 22:5, em que afirmava que as mulheres não deveriam usar roupas masculinas e vice-versa, além disso, outras instituições também não aceitavam mulheres vestidas com calças, salvo em algumas ocasiões, como as escolas e empresas que previam a saia como uniforme para mulheres, uma

³³⁵ Como os homens ganhavam mais nas fábricas, muitas vezes as mulheres se travestiram para receber um melhor salário (BARD, 2012, p. 81; 2010).

³³⁶ “[...] As bourgeois men demeaned themselves by wearing clothes which corresponded to a status lower than their own, women, in contrast, climbed up in the hierarchy by dressing *à la masculine* and thereby drawing several social benefits from doing so. [...]” (BARD, 2012, p. 79).

mudança mais efetiva sobre seu uso só ocorrerá a partir de maio de 1968 (BARD, 2010; 2012, p. 79-80, 87-89; 1995, p. 207; CRANE, 2013, p. 239, 257).

Ainda que o uso de calças por mulheres na França fosse associado popularmente ao feminismo, assim como outros tipos femininos que eram acusados de tentar se passar por homens, a maioria delas não teria aderido a um guarda-roupa mais neutro na tentativa de reafirmar a diferença entre os gêneros, sendo utilizada mais comumente pelas feministas radicais (BARD, 2012, p. 81-84). Entre elas, Madeleine Pelletier³³⁷, de extrema esquerda, primeira mulher a fazer estágio em um asilo de doentes mentais, que defendia a virilização das mulheres por meio das roupas, afirmando que elas não deveriam demarcar as diferenças entre os sexos (BARD, 2012, p. 40, 84-85). A feminista teorizava sobre a masculinização e virilização das mulheres vistos como aspectos positivos, como igualdade entre os sexos, pois se oporiam a servitude feminina em relação ao homem, fazendo com que tivesse mais espaço e tempo para ser uma mulher emancipada pelo trabalho, ter independência, liberdade e inteligência, a sua visão era inversa a da maioria das feministas e da sociedade de um modo geral (BARD, 1995, p. 193-194). Mas no decorrer do século XX as calças ganharam espaço no guarda-roupa feminino, em parte pelo posicionamento dessas feministas mais radicais; o seu uso pelas pioneiras era visto como uma forma de praticidade, conforto e liberdade aos movimentos, a imprensa, no entanto, posicionava-se contra o uso de roupas masculinas por mulheres (BARD, 2012, p. 86-87, 104).

As jovens aqui, em sua grande maioria, assumem posturas que as emancipam de valores arraigados na sociedade e esperado sobre seu comportamento. A seguir temos duas imagens de capas da revista: “O primeiro concurso hípico”, de 1921, feita por G. Pavis (Fig. 49); e a outra “Manhã de primavera”, de 1924, elaborada por Georges Léonnec (Fig. 50). Colocadas lado a lado funcionam quase como um espelho: ambas são amazonas – cada uma de um período histórico, a primeira da antiguidade e a segunda dos anos 20 – que domam centauros, cada uma à sua maneira. Ambas personagens não atendem aos conselhos comumente encontrados em outras revistas francesas, a de manter a feminilidade enquanto se pratica os esportes (CRANE, 2013, p. 240).

Na Figura 49 o artista aproveita a temática da antiguidade e da mitologia para trazer a personagem feminina totalmente nua, montada sobre o centauro, o qual doma pela sua força

³³⁷ Que costumava usar roupas vistas como masculinas para a época, sendo comumente associada ao travestimento, sair desacompanhada, até mesmo à noite, frequentar lugares não considerados adequados para uma mulher burguesa, ser a favor de métodos violentos de reivindicação feminista, lutar pelo direito ao aborto e a igualdade entre os sexos (BARD, 2012).

física e também com a ajuda de um galho. O negro do ser mitológico ressalta a cor branca da jovem, que tem seu cabelo curto ao vento. O “cabelo selvagem” “[...] foi uma tópica associada à bruxa pioneiramente por Dürer. [...]”, sendo utilizado enquanto “símbolo de sua sexualidade desenfreada e de seus poderes sobrenaturais e diabólicos.” (ANCHIETA, 2019a, p. 57-58). O centauro parece sentir dor e raiva do que acontece, empinando o seu corpo, não querendo ser domesticado. Ainda que a primeira se passe na antiguidade, ela faz referência às mulheres dos anos 20: assume um papel ativo sobre o homem, bem como usa os cabelos curtos, típicos da *garçonne*. Já na Figura 50, a *garçonne* aparece totalmente vestida com trajes de amazona, que são muito próximas do guarda-roupa masculino da época: botas, calças, fraque, camisa, luvas, colete e chapéu. Este último se encontra ao vento, graças a sua atitude, a saber: domar o centauro por meio de um beijo inesperado – vide as suas mãos. As celas que estão no centauro, apontam para certa domesticação da figura, totalmente dominada pela mulher. As roupas utilizadas pela jovem da Figura 50 lembram as utilizadas pela poeta Natalie Barney em suas cavalgadas (WISER, 2009, p. 128) e também a da artista Romaine Brooks, sua companheira, em seu autorretrato de 1923. Além disso, a roupa de montaria e a própria prática demonstra que pertence a uma classe mais abastada.

Uma das antecessoras da *garçonne* foi a própria figura da amazona e da ciclista no final do século XIX e começo do XX, que reivindicaram através da prática de esportes uma maior liberdade individual e escolha sobre o próprio corpo. Assim como nos anos 1920, já nesse mesmo período havia vários discursos sobre uma pretensa masculinização dessas figuras femininas, que segundo os mesmos era uma forma de ir contra o processo de embelezamento que seria essencial para a demarcação e diferenciação entre a feminilidade e a masculinidade. Entre as atitudes que contribuíam para isso de acordo com esses relatos estão: a prática de esportes considerados de homens, como a caça; fumar e utilizar roupas associadas também a eles, principalmente as calças, dando a elas “aparências” de homem, e “imoralidade” às mulheres (PINSON, 2009, p. 216; WEBER, 1988, p. 245; CRANE, 2013, p. 235). No pós guerra, de acordo com Thompson (2000, p. 38), já não era mais a ciclista que questionaria os papéis de gênero tradicionais, mas sim a “mulher moderna, solteira e a *garçonne*”.



G. Pavis, Le premier concours hippique (O primeiro concurso hípico), *La Vie Parisienne*, nº16, 16 de abril de 1921, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 49 - *Le premier concours hippique*



Georges Léonnec, Matinée de printemps (Manhã de primavera), *La Vie Parisienne*, nº16, 19 de abril de 1924, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 50 - *Matinée de printemps*

De acordo com Eugen Weber (1988, p. 128) as calças compridas eram utilizadas pelas mulheres desde a década de 1880, mas a roupa voltada para o ciclismo teve um papel fundamental na transformação da moda, entre elas a própria invenção das *bloomers*³³⁸, que mostraram que as roupas poderiam ser práticas e confortáveis não só aos homens. Como mencionado anteriormente, a utilização de calças pelas mulheres era aceita em determinadas atividades:

O que era prático para algumas podia ser excitante para outras, e na década de 1890 um número de mulheres da sociedade – especialmente intelectuais –, bem como *demi-mondaines*, já adotara calças compridas. O bastante para o ministro do Interior emitir uma circular (27 de outubro de 1892), avisando a todas as prefeituras que “o uso de roupas masculinas por mulheres só é tolerado para fins de esporte velocípede”. [...] em 1893, John Grand-Carteret já tinha encontrado ocasião para desenhar toda uma série de *bicycletteuses* usando *culotes* em cima de camisa e pantalonas. Logo publicaria um livro inteiro dedicado a *La Femme en culotte* (WEBER, 1988, p. 51).

Portanto, praticar os esportes que possibilitavam o uso de calças, pelo menos desde o final do século XIX, era visto como uma forma de ataque às tradições de papéis de gênero (THOMPSON, 2000, p. 10), as mulheres que usavam calça no final do século XIX, na França, eram vistas como “atípicas ou marginais” (CRANE, 2013, p. 233), uma vez que mesmo que nestes casos a lei permitisse o seu uso, ela não os tornava obrigatório³³⁹. A maioria das mulheres burguesas não utilizavam calças para andar de bicicleta (mesmo que a peça significasse menos risco para acidentes), como uma forma de afirmar sua feminilidade por meios já tradicionalmente associados a elas (THOMPSON, 2000, p. 19). Ao final do século XIX, uma mulher que usasse calças de ciclismo era considerada travestida, perspectiva que começou a mudar em 1895, quando passaram a ser mais aceitas para as práticas desportivas, muitos ligados ao meio ambiente, como: alpinismo, equitação, caça, patinação, entre outros, que também precisavam de outros elementos considerados masculinos como as botas (BARD, 2010). Assim, os esportes praticados no campo, permitiam mais facilmente que as mulheres incorporassem peças masculinas, as roupas de montaria, por exemplo, vinham em grande medida do guarda-

³³⁸ Ciclismo foi um importante impulsor de transformação no vestuário feminino (CRANE, 2013, p. 234; BARD, 2010). O esporte fez com que as burguesas buscassem roupas mais adequadas à sua prática, como as “saías-calças” ou ainda “calças turcas”, populariza por Amelia Jenks Bloomer, criadora do modelo *bloomer* em meados de 1850: saias um pouco mais curtas do que as usuais e calções presos nos tornozelos, a peça foi tanto elogiada quanto ridicularizada pela imprensa e sociedade em geral (O’HARA, 1992, p. 46; CRANE, 2013, p. 228-229, 241; BARD, 2012, p. 83; 2010). O uso de saías-calças como as *bloomers* ou as *knickerbockers*, rapidamente foi aceito pelas mulheres que praticavam o ciclismo e que eram de classes mais abastadas (CRANE, 2013, p. 242-244).

³³⁹ As práticas esportistas praticadas com roupas consideradas masculinas como a calça ou shorts eram abordadas de diferentes formas pela revista, em alguns momentos elas acentuam certa “virilização” das mulheres, enquanto que em outras ela é vista como positiva, pelo menos ao olhar masculino, quando aliadas a ângulos que evidenciam algumas curvas do corpo feminino, como pernas e nádegas, além disso, uma camisa pode ser o acompanhamento perfeito deixando o seio de fora por algum “acidente de percurso”.

roupa dos homens, algumas utilizavam as calças por debaixo da saia, mesmo assim, ainda não era bem visto que as mulheres montassem no cavalo na mesma forma que os homens, com uma perna para cada lado, visão que perdurou mesmo depois da Primeira Guerra Mundial (CRANE, 2013, p. 235-237). Os esportes ocasionaram uma “revolução indumentária” com o declínio dos espartilhos, substituídos por “espartilhos higiênicos” e ainda o uso de calças (THOMPSON, 2000, p. 18-19)³⁴⁰. Mesmo que esta última já não fosse mais novidade, seu uso pelas mulheres, era visto com desconfiança ainda nos anos 1920, como demonstrado em boa parte das Figuras anteriores. Mas por que tanto “medo”?

As práticas esportivas colocaram novos questionamentos sobre a feminilidade e masculinidade desde o século XIX, para as mulheres era associada “[...] a expressão de sujeitos femininos rebeldes e desobedientes. [...]”, sendo um importante espaço para a construção social, identitária (ADELMAN, 2011, p. 931-937), além disso, o uso de calças pelas mulheres era justificado como uma forma de experimentar a liberdade, a praticidade, ter acesso a mais aventuras e se sentirem mais protegidas (BARD, 2012, p. 85). Nesse sentido, no final do século XIX e começo do XX a prática desportiva era vista como uma forma de masculinizar a mulher, a não ser se fosse adequado à construção de corpos femininos – relacionado à beleza e a saúde, por meio de técnicas específicas – mesmo na atualidade há uma forma de controle e vigilância sobre as praticantes de esportes, que constantemente são criticadas por se “masculinizarem”, ou seja, por se tornarem musculosas (ADELMAN, RUGGI, 20007, p. 54-55). *La Vie Parisienne* nos anos 1920 aborda frequentemente o tema, nessas duas abordagens, mas privilegia o esporte como algo que torna mais disponível ao olhar os corpos femininos.

³⁴⁰ Segundo Expósito García (2016, p. 248) a moda desenhada e encarnada por Coco Chanel ao possibilitar movimentos mais livres às mulheres teve “o mesmo significado que um manifesto político” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 248). Como mostrado, essas transformações já vinham acontecendo há um bom tempo, mas ganharam força nos anos 1920, com desenhos de Chanel e outras estilistas.

Alguns esportes, como o ciclismo³⁴¹ e o hipismo³⁴², desde o final do século XIX, serviam como uma válvula de escape para se ter maior liberdade com o seu corpo, mas também ao desconhecido, ao menos para as mulheres das classes mais abastadas. Ambos, possibilitavam acesso a espaços mais distantes, para a exploração desses novos lugares, a maior liberdade e aventuras – a associação entre a liberdade, o poder e a não domesticação da mulher no ato de montar a cavalo é bastante difundida, uma vez que a relação com o cavalo é marcada pelo próprio desafio físico, e ele é tido como “símbolo da paixão sexual”³⁴³ –, entre elas a ocasiões mais discretas para encontros amorosos ou sexuais (WEBER, 1988, p. 247; THOMPSON, 2000, p. 23, 29; ADELMAN, 2011, p. 938-939; 2020, p. 125, 133)³⁴⁴, estratégia utilizada desde muito tempo, como apontado na Introdução. Essa maior liberdade sexual³⁴⁵ e de conquista não só do espaço, mas também sobre o homem (simbolizado pela figura do centauro), está presente nas duas imagens anteriores (Fig. 49 e 50). Se uma a faz mostrando o seu corpo ao pelo,

³⁴¹ O ciclismo constituía um campo um pouco mais democrático. No entanto, não podemos esquecer que num primeiro momento o custo de uma bicicleta era bastante elevado, assim, não era qualquer pessoa que tinha acesso à ela, os primeiros ciclistas eram “filhos de família”, a queda de seu valor se deu tanto com a fabricação dos pneus Michelin, como também com a expansão do público alvo, com propagandas direcionadas às mulheres e as famílias - é claro que a indústria se beneficiava com essa ampliação para a venda de bicicletas; ela era vista como um símbolo material e moral, sintetizado pela sua função da mobilidade, que poderia também ser social (WEBER, 1988, p. 239-241; THOMPSON, 2000, p. 10). A partir de 1891 a prática ciclística é reconhecida como esportiva e é o primeiro esporte popular na França: nos circuitos competitivos era possível que os campeões viessem das classes mais baixas, o que facilitaria uma ascensão social por meio do esporte (WEBER, 1988, p. 244; VINCENT, 2009, p. 286). “Em 1914, seriam três milhões e meio” de bicicletas (WEBER, 1988, p. 244). “A bicicleta mais barata de 1893 custava o equivalente a 1655 horas de trabalho de um operário. Por volta de 1911, com o preço da hora de trabalho em ascensão e o das bicicletas em declínio, um modelo barato custava menos que o equivalente a 357 horas de trabalho – aproximadamente metade do preço de máquina de costura, e, portanto, acessível aos solteiros da classe trabalhadora. Em 1914, o fato de operários urbanos comprarem bicicletas contribuía, junto com os bondes, para que a população dos centros das cidades buscasse os subúrbios onde a vida era mais barata e, geralmente, melhor.” (WEBER, 1988, p. 249).

³⁴² A equitação era um esporte bastante elitista, pelos seus altos custos (mesmo nos dias atuais), dependendo não só da compra do animal, mas também do valor elevado para os seus cuidados (WEBER, 1988, p. 241). O andar a cavalo é um dos motes mais frequentes em *La Vie Parisienne*, outros esportes também elitistas são privilegiados pela revista, como: o automobilismo, o polo, a caça, o esqui, alpinismo, golfe e o tênis; entre os mais acessíveis estão o futebol, a corrida e a natação/mergulho, que aparecem mais como lazer. Observação: a caça não é considerada por nós como um esporte, faz parte da lista por ser encarada dessa forma pelos artistas da revista.

³⁴³ Segundo Adelman (2020, p. 134-135) existe diferentes tipos de vertentes sobre a relação entre as mulheres e os cavalos: da aventureira e da liberdade; da erotização, com uma tradição fortemente ancorada em Lady Godiva, tendo o “olhar masculino” como público central; ou mesmo, uma forma de afirmação de papéis tradicionalmente associados ao feminino, como o cuidado de um animal que passa por alguma necessidade. As novas técnicas corporais que minimizam o risco do esporte praticados com cavalos é compreendido por Miriam Adelman como uma forma de “domesticação” da prática, diminuindo o seu sentido libertador, experimentado em outros tempos (ADELMAN, 2020, p. 125).

³⁴⁴ Logo esses meios de transporte serão substituídos, igualmente às classes mais altas, pelos automóveis, como os carros e motocicletas, que também se tornam motivo para várias ilustrações da revista, uma delas será analisada mais adiante.

³⁴⁵ Além disso, o uso das bicicletas, a equitação e até mesmo o uso da máquina de costura foram denunciados pelos médicos como práticas perigosas, uma vez que elas poderiam estimular a fricção do clitóris e levar a masturbação voluntária ou não pelas mulheres, mas muitos médicos viam o ciclismo como bom para a saúde de uma maneira geral, desde que feito com moderação, além de poder ser um instrumento de independência e liberdade para as mulheres, como declaro pela feminista Maria Pognon (THOMPSON, 2000, p. 10; WEBER, 1988, p. 245).

enfatizando sua condição de mulher (ela é feita para ser lida enquanto tal), a outra alia elementos considerados masculinos para demarcar, como a anterior, não uma igualdade, mas, uma superioridade ao domar o homem-cavalo, bem como simbolizavam uma forma de sexualidade independente, que agia ao invés de ser conquistada, invertendo a relação de subjugação³⁴⁶. Assim, o sapatinho perdido no ar, para falar sobre a excitação e como metáfora sexual, é substituído pelo uso do chapéu coco, mais uma peça vinda do guarda-roupa masculino³⁴⁷, e que no rococó era usada para se referir a sexualidade do homem. Ambas imagens se associam de algum modo ao sadomasoquismo, a fantasias de cavalgada e também da “dama galopante”: “[...] A mulher-cavaleira ou amazona pode ser considerada uma subcategoria da dominadora [...]” (STEELE, 1997, p. 46), termos ligados à equitação eram usualmente utilizadas em textos pornoeróticos (GOULEMOT, 2000, p. 106).

Mas essas imagens trazem um aspecto interessante, em ambas o domínio não é sobre um homem “real”, mas sim uma figura mitológica, que mesmo sendo um grande símbolo de virilidade, que alia instinto animal³⁴⁸ e inteligência humana, não existiria de fato. O que nos faz pensar, que esse controle das mulheres sobre os homens não condensavam mais do que um desejo feminino e um medo masculino do que poderia acontecer caso as mulheres conseguissem tudo aquilo pelo que eram acusadas ao adotarem privilégios, até então, concedidos somente aos homens, como: o prazer, a prática desportiva, a emancipação sexual, a escolha sobre seu próprio corpo, a autonomia e o uso de calças, este agora permitido por lei, ao menos nessas condições, pois, na maior parte das vezes essas práticas estavam limitadas somente ao momento dessas atividades desportivas. Embora algumas mudanças fossem vistas desde o final do século XIX, a sociedade burguesa ainda nos anos 1920 era pautada sobretudo nas diferenças entre os papéis de gênero, qualquer ato que enfatizasse que eles seriam construções sociais, eram vistos como ameaças por desestabilizar a “naturalização” do gênero e com eles seus privilégios, gerando uma “crise” da feminilidade e virilidade:

³⁴⁶ No esporte hípico existe a possibilidade de competição entre homens e mulheres, o que o torna mais igualitário em termos de gênero, do que a maioria das práticas desportivas, sendo ainda hoje visto pelas suas praticantes como uma forma de estar além das convenções e papéis atribuídos ao gênero; mas em relação à classe ele se mantém como um esporte para as classes mais abastadas (ADELMAN, RUGGI, 20007, p. 55-57). Assim como Crane (2013) e Bard (2010), Adelman (2011, p. 939) crê que o fato de ser uma prática das classes mais abastadas tenha contribuído para a sua aceitação. Os esportes, como os citados, eram durante esse período relacionados a uma “revolução de vestuário” para as mulheres burguesas, pois eram práticas caras, para os homens a liberdade promovida por essas novas peças, masculinizava as mulheres tanto em sua aparência como em seus costumes (BARD, 2010).

³⁴⁷ Os diferentes tipos de chapéus, bem como outros acessórios, eram usados como forma de demonstrar o status, a classe social a qual se pertencia, e gênero, a cartola era utilizada para situações mais formais, às vezes sendo associado à aristocracia, enquanto o chapéu coco era um dos símbolos da burguesia (CRANE, 2013).

³⁴⁸ Como veremos mais adiante no Capítulo 3, ainda no começo do século XX era comum compreender o homem com uma natureza exacerbada em relação ao seu “instinto sexual”.

Havia um sentimento que quanto mais as francesas tivessem poder, mais seus maridos e irmãos seriam despojados de sua virilidade. [...] Seguiam a lógica de que se as mulheres ficavam mais masculinas, os homens passariam pelo processo inverso de feminilização, para se tornarem o que Maurice Barrès chamava de “meio-machos”. (THOMPSON, 2000, p. 26)³⁴⁹.

Essa relação, já foi mostrada nas imagens anteriores e também estão presentes em algumas das imagens analisadas adiante, neste capítulo. Nas Figuras 49 e 50, a mitologia parece estar além da imagem dos centauros: ao serem domados pelas mulheres, é como se instaurasse uma troca simbólica de poderes, onde as mulheres se tornam mais viris adotando métodos que são considerados masculinos, enquanto os “homens” perdiam parte de seu poder. Eles não possuem controle sobre elas. Assim, a prática esportiva, entre elas o cavalgar, a equitação e o andar de bicicleta poderiam trazer consequências “perigosas” para toda uma estrutura social baseada em papéis de gênero bem definidos, ela representava uma espécie de condensação das diferentes reivindicações das mulheres, sobretudo as burguesas, que eram feitas desde o *fin de siècle*, buscando uma expansão de seus papéis sociais, entre eles a busca pela aventura, delineando uma nova independência (THOMPSON, 2000, p. 9). Eles eram vistos como um risco aos papéis tradicionais da mulher na sociedade, entre eles o de esposa e de mãe, alterando a ordem hierárquica, bem como poderia afetar, segundo seus críticos, a taxa de natalidade (THOMPSON, 2000, p. 9-13).

Em “O ingênuo” (Fig. 51) Léonnec traz uma bela jovem paquerando um rapaz bastante tímido. Ela usa um vestido de festa, com um laço que se transforma numa cauda, ele é curto e decotado, o que deixa ver um dos seus seios, que é apenas indicado por uma marca de um “bronzeado” – ela ainda continua extremamente branca –, sapatos de salto alto e meias-calças. Seus cabelos são tão curtos quanto o do rapaz³⁵⁰, moreno, que possui os traços tão delicados quanto a jovem, ambos parecem estar maquiados. Além disso, tanto Yvonne quanto o ingênuo possuem os corpos bem semelhantes, as suas diferenças encontram-se, sobretudo, nas roupas e nos seus modos. No entanto, cada um se comporta do modo contrário ao esperado de seus gêneros, enquanto o rapaz é recatado, delicado e, como o próprio título indica, ingênuo – qualidades ensinadas e esperadas de uma mulher –, a *garçonne* é ativa, galanteadora se debruçando sobre ele, segurando sua mão e dizendo coisas ao seu pé de ouvido que chocaria a sua mãe – postura comportamental admirada e, de certo modo, exigida dos homens solteiros.

³⁴⁹ « Le sentiment se répandait que plus les femmes françaises avaient de pouvoir, plus leurs maris et leurs frères étaient dépossédés de leur virilité. [...] Il s'ensuivait logiquement que si les femmes devenaient plus masculines, les hommes devaient de leur côté subir un processus inverse de féminisation, pour devenir ce que Maurice Barrès nommait des « demi-mâles ». » (THOMPSON, 2000, p. 26).

³⁵⁰ Em 1926 o cabelo raspado na nuca “como prisioneiro” tornou-se moda (LEJEUNE, 2019, p. 12).



Georges Léonnec, L'ingénu (O ingênuo), *La Vie Parisienne*, nº25, 19 de junho de 1926, capa.

— Oh! Senhorita Yvonne, diz-me umas coisas! Se minha mãe te ouvisse!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
Figura 51 - *L'ingénu*



Octave Tassaert, *Ne fais pas la cruelle* (Não sejas cruel!), des *Les amants et les époux*, litogravura, século XIX.

Fonte: Livro Modernidade e Modernismo
Figura 52 - Gravura Tassaert

De acordo com Mercedes Expósito García (2016, p. 245) tanto a *flapper*, quanto a *garçonne* construiriam e vivenciariam “novos códigos de conduta homossexual” em relação a gerações anteriores de mulheres, ou mesmo de mulheres de seu tempo que se relacionavam de maneiras mais tradicionais com a sexualidade e os papéis designados às mulheres, entre eles o da domesticidade. Representando, dessa maneira, uma “ruptura geracional” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 176). Essa ruptura se expressa na imagem em questão por meio da fala do rapazote “se minha mãe te ouvisse!”, como se esta fosse ficar chocada, escandalizada com o comportamento “predatório” de Yvonne, enquanto acudiria o seu pobre mancebo, que, parece encantado pela jovem.

Georges Léonnec parece atualizar uma gravura do artista francês Octave Tassaert (1800-1874) (Fig. 52) – artista conhecido tanto por suas obras religiosas, como as de caráter pornoerótico –, a qual brinca com a inversão de papéis, fazendo com que homem e mulher não só troquem a posição esperada de cada um, de uma abordagem invasiva da mulher e do recato do homem, como também suas roupas usuais: ela passa a usar cartola, calças e camisa e ele um vestido. A posição dos personagens é quase a mesma ela sobre o rapaz, e com a roupa aberta suficientemente para que um dos seus seios fique aparente. Mas se nessa imagem do século XIX o homem ainda parece que tem alguma atitude de escolha, ele segura firme e afastando um dos braços da mulher, a de 1926 o homem realmente parece mais ingênuo como indica o título/legenda. Ambas imagens trabalham com um aspecto ambíguo em relação à sexualidade das personagens por um lado se rejeita as investidas femininas, por elas terem, cada uma ao seu modo, comportamentos e/ou aparências que as aproximam mais da considerada masculina; por outro lado, eles ainda afastam uma figura feminina, as quais os artistas fazem questão de afirmar: tomando o seio como símbolo de seu reconhecimento³⁵¹.

Expósito García (2016, p. 151) nega à *garçonne* uma sexualidade mais ativa, bem como um apelo sexual mais forte, estendendo esses aspectos apenas à figura da *flapper*; mas a primeira, segundo ela, teria conseguido mais liberdade e independência que a última. Para Bard (2010), a “*girl*” a versão estadunidense da *garçonne* é mais “*soft*”, mais feminilizada e erotizada, tornando-se um modelo mais passível de ser reproduzido pelas mídias e copiado pelas mulheres. A nosso ver, ao menos em *La Vie Parisienne* e no próprio livro *La Garçonne* a figura

³⁵¹ No cinema, mesmo quando os homens são apresentados como “objetos do desejo” das mulheres, elas passam a assumir o papel até então visto como masculino, bem como suas características e qualidades, deixando de lado as que são comumente associadas a elas: “[...] Agora ela é quase sempre fria, enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou.” (KAPLAN, 1995, p. 51).

se constitui enquanto um ser mais ativo sexualmente, colocando o tipo parisiense como mais ousado que a *flapper*, discussão que continuaremos no capítulo a seguir.

Na imagem em questão, como várias delas apresentadas aqui, tanto a liberdade, independência, quanto sua sexualidade e apelo sexual são elementos que compõem a figura da *garçonne*. Embora, muitas vezes também tragam quais seriam os limites encontrados por elas.

A *garçonne* não responde a expectativas voltadas a uma mulher, já que ela escolhe, atua por sua vontade. Ter o poder de decisão sobre o próprio corpo é um gesto de uma carga política não apenas simbólica, mas efetiva. Mas é claro que tais performatividades não seriam simplesmente aceitas de bom grado pela sociedade em que se estabelecia, ela ofereceu barreiras e críticas a esse novo modo de se vivenciar o gênero. Desse modo, vão surgir novas formas de abordagens dessas questões desde aquelas apenas críticas, como também aquelas que procuram incorporar as novas práticas à valores já tradicionais, como a manutenção da beleza e da feminilidade, mesmo se praticando um esporte.

Diferentes insígnias atuam como uma ferramenta da tecnologia de gênero para a inversão de papéis, de peças de roupas até novos hábitos comportamentais, como o galanteio; outro símbolo importante para demarcar a figura dessas *garçonnes* são os seus cabelos curtos, segundo Expósito García (2016, p. 142), eles seriam uma forma de

[...] aceder aos privilégios que a masculinidade outorga gratuitamente. O cabelo curto indicava o caminho da independência, fazia referência a elementos que implicavam na liberação do corpo das mulheres, o abandono da passividade. O cabelo curto acentuava o vigor esportivo, o dinamismo, a energia, a força³⁵².

Como vimos até então, segundo os artistas da revista o cabelo curto era encarado como uma forma de busca por assemelhar-se aos homens. Nessas figuras este tipo de corte vem alinhado com outros elementos que lhe conferem, na maioria dos casos, posturas consideradas tipicamente como masculinas, entre elas o poder de decisão. É sobre esta perspectiva que abordaremos o próximo tópico.

³⁵² “[...] acceder a los privilegios que la masculinidad otorga gratuitamente. El pelo corto indicaba el camino de la independencia, hacía referencia a elementos que implicaban la liberación del cuerpo de las mujeres, el abandono de la pasividad. El pelo corto acentuaba el vigor deportivo, el dinamismo, la energía, la fuerza.” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 142).

2.1.1 A revanche de Sansão: a tesoura como símbolo de ruptura

O corte de cabelo curto pelas mulheres foi uma forma bastante eficiente em termos de visualidade para que houvesse uma associação entre ele e uma certa “masculinização” de sua figura. As quatro imagens a seguir trazem os momentos da iminência de um corte, ou mesmo da atitude já realizada, seja pelas próprias *garçonnes* ou por cabelereiros.

Cortar o cabelo além do aspecto simbólico de seu gesto, como uma forma de manifestação de sua subjetividade, de sua identidade, questionava direta e indiretamente alguns aspectos considerados tradicionais de feminilidade. Durante muitos anos o cabelo longo foi associado à figura feminina, à natureza, e a uma espécie de “véu” (Paulo, Primeira Epístola aos Coríntios, 11, 14-15), usados por Eva, Maria Madalena e a Virgem Maria (PERROT, 2012, p. 54). No século XIX, usar os cabelos presos e cobri-los era um sinal para ser reconhecida como uma mulher “de respeito” (PERROT, 2012, p. 58). Mas, sobretudo, o uso dos cabelos longos era uma das formas para evidenciar uma pretensa “natureza distinta” entre homens e mulheres (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 150).

Embora os cabelos curtos já tivessem sido usados anteriormente, por algumas mulheres, como artistas e operárias³⁵³, e mesmo em personagens históricas e literárias – “Colette, já em 1902, corta as longas tranças de Claudine (sua primeira identidade literária). Ela gaba os prazeres de ‘travestir-se num sexo indefinido’” (PERROT, 2012, p. 59) –, foi nos anos 1920 que ele se popularizou entre elas. Há algum tempo já vinha se delineando uma moda que promovia certa libertação de movimentos às mulheres, como a não utilização do espartilho³⁵⁴ nas criações de Poiret³⁵⁵ e o uso de cabelos curtos por algumas (muito poucas) mulheres, como Colette, Chanel, Eve Lavallière e Irène Castle, e o estilo de corte realizado por Antoine com seu cabelo *à la* Joana d’Arc (ZDATNY, 1996, p.34). Além disso, o “novo” corte de cabelo acarretaria uma transformação no modo de produção e de consumo dos salões de beleza,

³⁵³ De acordo com Mercedes Expósito Garcia (2016, p. 150) as mulheres que trabalhavam em fábricas costumavam usar o cabelo curto, por questões práticas, sem um cabelo longo se evitaria acidentes de trabalho. Para a autora, além da androginia, a popularização do cabelo curto aproximava as classes mais altas de uma “moda” que já era comum nas fábricas, trazendo um aspecto interclasse em si (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 142). Posteriormente, Genica Athanasiou em 1922 para o papel de Antígona em uma peça de Jean Cocteau, raspou todo o cabelo e inclusive as sobrancelhas (WISER, 2009, p. 89).

³⁵⁴ Até o início do século XX o uso de espartilhos pelas mulheres, que limitava determinados movimentos e ações, atuava tanto como tecnologia de disciplinarização do corpo, como dos comportamentos femininos (STEELE, 1997, p. 89-93, 144), nos anos 1920 outras formas de controle e disciplina sobre os corpos são exercidas por meio dos exercícios, da dieta, dos cortes de cabelo, de peças que diminuía as curvas, entre outros.

³⁵⁵ Paul Poiret foi um dos precursores da moda feminina para uma silhueta feminina mais esbelta e indefinida (OLIVEIRA, 2019, p. 104-105), colocando fim ao espartilho mais modelador do corpo feminino em 1906 – ainda que a mudança fosse mais restrita às classes mais altas (ORY, 2011, p. 169), preconizando as duas peças femininas, calcinha e sutiã, desde 1914 (SOHN, 2011, p. 111).



[Georges Léonnec], La revanche de Samson ! (A revanche de Sansão!), *La Vie Parisienne*, nº13, 29 de março de 1924, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 53 - *La Revanche de Samson!*



Armand Vallée, La revanche d'Abélard (A revanche de Abélard), *La Vie Parisienne*, nº20, 16 de maio de 1925, p. 360.

- E agora, se a Madame estiver cansada dos cabelos curtos, eu não tenho mais que o recurso de passar máquina.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 54 - *La Revanche d'Abélard*

exigindo novas práticas e técnicas, e novas ligações com os apliques de cabelo (ZDATNY, 1996, p.34; 36). Ao mesmo tempo, o cabelo curto promovia uma maior praticidade (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 144-145; PINHEIRO, 2015).

“Nossos cabelos longos são o símbolo de nossa servidão passada; sua queda dará um fim à nossa humilhação” (Georges Montorguei em *Le Temps*, 20 de outubro de 1923, sobre a fala de uma cliente apud ZDATNY, 1996, p. 53)³⁵⁶. Os cabelos longos pesavam sobre as mulheres de forma literal, mas principalmente simbólica. Numa propaganda da *L’Oréal* de 1919, veiculada na edição número 42 de *La Vie Parisienne*, se perguntava à imagem de uma mulher careca: “O que é uma mulher sem os seus cabelos?”, oferecendo em seguida: “L’Oréal te dará os mais belos cabelos do mundo”. Ao cortar os cabelos³⁵⁷ “a mulher violenta sua própria natureza” afirmavam outros. Assim, o cabelo das mulheres não era visto como uma simples extensão do corpo, mas como um elemento essencial, “natural”, para a definição de sua feminilidade.

Nas duas primeiras imagens (Figura 53 e 54) cortar os cabelos aparece como uma atividade compartilhada com um profissional. Colocadas lado a lado, tornam-se mais nítidas as aproximações e diferenças presentes em cada uma das figuras. Segundo os seus próprios títulos, ambas tratam da possibilidade de uma revanche dos homens contra as mulheres.

Samson (Fig. 53), contrasta bastante com a figura delicada da direita: ele usa barba e bigode (assemelhando-se com o Mefistófeles da Fig. 41), dois símbolos da virilidade masculina; sua calça não realça nenhuma curva; usa um penteado *black power*; a mão que segura a tesoura está mais firme, enquanto que na outra segura com desdém a longa cabeleira da jovem, que acaba de ser cortada. Nesta situação, tanto o cabelereiro, quanto a mais nova *garçonne* olham para a frente, como se estivessem diante a um espelho. Diferente da figura ao lado, a vingança de Samson, feita pelas costas, parece ter sido maior, o profissional sorri com um ar de grande satisfação ao ver a reação de espanto de sua cliente, que ergue as mãos, arregala os olhos e abre a boca pelo o que vê: ela teria perdido o mesmo poder que o antigo Sansão? Ela havia sido traída por alguém em quem confiava? A revista *La Vie Parisienne* jogada no chão seria a inspiração para o pedido do corte ou para uma tomada de decisão exclusiva do cabelereiro? A jovem usa um vestido midi e a capa de proteção cobre seu corpo quase que por

³⁵⁶ « Nos cheveux longs sont le symbole de notre servitude passée ; leur chute mettra fin à notre humiliation » (Georges Montorguei em *Le Temps*, 20 de outubro de 1923, sobre a fala de uma cliente apud ZDATNY, 1996, p. 53).

³⁵⁷ Muitas mulheres ao invés de cortarem seus cabelos curtos, faziam penteados que o simulavam.

completo, a não ser pelos tornozelos e parte das panturrilhas de fora, trazendo mais uma forma de contração e insegura à personagem.

Já seu colega de profissão (Fig. 54), Abelardo, se aproxima bastante de uma visualidade considerada feminina no período: é delicado na forma como segura a tesoura, no rosto com maquiagem e sobrancelhas finas; usa um penteado em seus cabelos ruivos, que são maiores do que o de sua cliente; as calças são tão justas que parecem as meias-calças utilizadas pelas mulheres, seu sapato possui salto alto e laçarote. Ele toma distância para conferir o seu trabalho, enfrentando de frente sua rival, colocando mais um aspecto: caso a cliente estivesse cansada de usar os cabelos curtos, a única opção que ele poderia oferecer a ela era a tosquia. A cliente, que lixa as unhas, parece confortável com a situação, ao contrário da outra jovem, ela usa a capa de proteção, quase como mais um acessório de moda, além de todas as joias; seu minivestido deixa aparente a sua cinta-liga.

Assim, o cabelereiro parece ressaltar certa ambiguidade e um dos medos explorados anteriormente: a confusão entre os gêneros, quanto mais à vontade se sentia uma mulher com um cabelo considerado masculino, mais o homem se aproximaria de uma “feminização”. No entanto, Armand Vallée deixa elementos suficientes para que não haja confusão entre os sexos, como a escolha do nome do personagem bem como o título da ilustração e o uso de calças, além da demarcação da mulher com uma roupa considerada bastante feminina e ousada. A roupa de ambos favorece um olhar mais demorado sobre seus corpos, elas criam curvas, jogos entre o que se esconde e o que se mostra, brincando com o desejo de seu público.

Entre o espanto da primeira e a indiferença da segunda, além das autorias distintas, há também uma diferença de um pouco mais de um ano entre elas. Essas imagens aparecem aqui como uma forma de revanche também em associação às duas últimas capas analisadas, em que as mulheres domam os homens, ou melhor, os centauros. Desse modo a tesoura estabelece uma forma passiva-agressiva entre os gêneros na relação entre quem a segura e quem vai ser “cortado”.

Enquanto que nas Figuras 53 e 54 as jovens pagam a alguém para que façam o serviço, o que também demonstraria que elas possuíam meios para frequentarem os salões, nas Figuras 55 e 56 são as próprias mulheres que utilizam da tesoura para cortar os seus cabelos. A primeira data de 1919, no primeiro ano pós-guerra, a outra já é de 1925 quando o corte (ou sua simulação) já havia sido incorporado no cotidiano das mulheres. Ao passo que uma está prestes a cometer o ato (Fig. 55), a outra (Fig. 56), ainda com a tesoura em mãos, já tinha deixado para trás suas longas madeixas e também boa parte de seu vestido.

Uma jovem desenhada por G. Pavis (Fig. 55) está em pé em seu quarto, visto as suas roupas, uma camisola transparente e um quimono; o aposento é adornado com biombo de temática oriental, cadeira, almofadas e uma penteadeira. Com uma mão segurando o seu cabelo para o alto, ao mesmo tempo em que segura com a outra mão uma tesoura, que servirá para deixá-la com os cabelos curtos. Um homem tenta impedi-la de cometer tal ato, mas ela parece decida, ainda mais ao se imaginar como uma futura “Joana d’Arc canonizada”. Em seu processo de garçonnização ao se inspirar em Joana d’Arc ela visava atingir alguma forma de reconhecimento, seja ele por participar de uma moda considerada ousada ou mesmo, assim como a santa mencionada, conseguir participar de espaços considerados masculinos ao se assemelhar, em certa medida, com um homem.

Portanto, cortá-lo era exercer uma forma de afronta as normativas de gênero há tempo estabelecidas, era livrar-se de um dos símbolos de feminilidade. Deixar o cabelo de forma curta, conforme a moda masculina, também era uma forma de buscar no aspecto simbólico da visualidade, as mesmas condições de privilégios, como o poder e a liberdade, experimentadas há anos pelos homens, ao mesmo tempo em que era uma forma de negar e de se diferenciar das gerações de mulheres anteriores (ZDATNY, 1996, p.31; EXPÓSITO GARCÍA, 2016). Dessa forma, no mesmo período, Madeleine Pelletier defendia seus cabelos curtos e o uso de suas roupas tidas como masculinas: “Minhas roupas dizem aos homens: Eu sou sua igual [...] Se quem usa cabelo curto e golas de camisa engomadas tem toda a liberdade, todo o poder, muito bem! Eu também usarei cabelo curto e colarinho engomado” (apud SCHMIDT, 2009, p. 27)³⁵⁸. Assim, questionavam-se as normativas e os papéis em relação ao seu gênero.

Quando se cortava o cabelo tão curto quanto os dos homens, negava-se “um símbolo da feminilidade – e, portanto, da inferioridade” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 134) que era ter o cabelo longo, como uma forma de manto “sagrado”³⁵⁹. No entanto, a adoção do cabelo curto (além de poder ser simulado por meio de penteados, que significaria mantê-los “intactos”) pelas mulheres geraria inúmeras críticas, vindas das mais diferentes instituições, desde as médicas, até as populares.

³⁵⁸ “My costume says to the male: I am your equal [...] If those who wear short hair and starched shirt collars have all the freedom, all the power, well then! I too will wear short hair and a starched shirt collar.” (apud SCHMIDT, 2009, p. 27).

³⁵⁹ Embora o cabelo longo faça parte de uma vasta tradição ele não era utilizado de qualquer maneira, não era simplesmente solto. Este era reservado ao espaço privado. Segundo Mercedes Expósito García (2016, p. 134, 155), cortar o cabelo curto era uma forma de romper com a figura do “anjo do lar”, pois, para muitos, o cabelo era tido como um “véu natural”.



G. Pavis, Un argument sans réplique (Um argumento sem réplica), *La Vie Parisienne*, nº29, 19 de julho de 1919, p. 634, contracapa.

– Ne te coupe pas les cheveux ; je t’assure que c’est mal porté. / - Mal porté ?... Allons donc !... Jeanne d’Arc se les était bien coupés et ça ne l’a pas empêchée d’être canonisée.

– Não corte o seu cabelo; eu te asseguro que te caíra mal. / Cair mal? Então... Joana d’Arc os cortou bem cortado e isso não a impediu de ser canonizada.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
Figura 55 - *Un argument sans réplique*



Georges Léonnec, La mode coupe toujours / – Que vais-je encore rogner cet hiver ? (A moda sempre corta / – O que eu vou cortar neste inverno?), *La Vie Parisienne*, nº42, 17 de outubro de 1925, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
Figura 56 - *La mode coupe toujours*

Mesmo adotando esses elementos simbólicos dos privilégios masculinos, isso não significava uma imediata colocação e desfrute real desses, ou seja, o fato de ter cabelo curto ou usar calças não dava automaticamente um status mais privilegiado às mulheres, ao contrário, elas podiam ser muitas vezes ridicularizadas. Como forma de buscar um compasso entre o novo visual e os novos direitos, as mulheres buscaram cada vez mais acesso ao trabalho formal (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 134).

Também no interior de uma casa (Fig. 56) – indícios dados pelo móvel vermelho, pelo vaso com rosas, e por um objeto não identificado (moldura preta, com um círculo no meio), talvez um pequeno espelho, ou parte da cúpula de um abajur? – há uma jovem, bastante branca (assim como as demais apresentadas neste capítulo), em pé, perto do móvel. Mas o que ela está fazendo? Várias pistas são deixadas caídas: ao redor de seus pés um círculo de tecido preto; um pouco mais ao lado, uma tira comprida do mesmo tecido; sobre o *buffet* uma outra faixa do mesmo tecido e ao seu lado, quase do mesmo tamanho, um longo cabelo enrolado; mas, a tesoura de lâminas afiadas, a responsável por todas elas, encontra-se num lugar privilegiado, empunhada ao alto, sob o olhar e o sorriso de sua admiradora.

O resto do vestido preto – que antecede o famoso preto “básico” criado por Chanel em 1926 –, de tecido delicado, que permaneceu sobre si, mostra um corpo bastante magro, por a *garçonne* apoiar uma de suas mãos sobre sua cintura, esticando um pouco a sua roupa, o vestido acaba marcando levemente o bico dos seios diminutos e o seu umbigo; suas nádegas não são salientadas, nem o seu quadril. O formato de seu corpo (quase “infantil”), juntamente com suas feições, confere a *garçonne* seu aspecto jovial e andrógino. A não ser pela ausência de bigode, seu rosto, bem como, o seu novo corte de cabelo lembra o do ator sueco Nils Asther, famoso no período. De acordo com Zdatny (1996, p. 51):

É claro que inúmeros observadores ficaram horripilados pelo o que eles consideravam como a androginia da “mulher moderna”, nada de busto, sem ancas, sem os cachos flexíveis – e com a confusão das identidades sexuais que parecia emergir do tumulto da guerra.³⁶⁰

As imagens dessas *garçonnes* anunciam uma questão complexa e ambígua: se para algumas mulheres as novidades vistas pela aparência libertaram-nas, para outras significava uma relação mais próxima com o consumo da moda e uma preocupação maior com o corpo. Como diria Foucault, Preciado e Butler as regulações não são feitas apenas de forma coercitiva,

³⁶⁰ « Il est clair que de nombreux observateurs furent horrifiés par ce qu'ils considéraient comme l'androgynie de la « femme moderne » — pas de buste, pas de hanches, pas de boucles souples — et par la confusion des identités sexuelles qui semblait émerger du tumulte de la guerre. » (ZDATNY, 1996, p. 51).

elas também atuam com produções. A “plasticidade carnal” (PRECIADO, 2016, p. 21) da *garçonne* se difere em muito daquela vista nos séculos anteriores, do corpo estruturado, como uma escultura pelo uso de dispositivos de compreensão do corpo e limitação nos movimentos, que produzia um corpo com muitas curvas “enaltecidas”; o corpo da *garçonne* parece de alguém que mal entrou na adolescência. Portanto, passar de um corpo comprimido para ressaltar determinadas partes, para um corpo sem curvas é algo revolucionário, ao mesmo tempo privilegia um novo padrão corporal, o jovem ativo e esbelto, sem formas definidas, que é favorecido pela prática de esportes. “A questão então não era “quais imagens eram impostas às mulheres?”, mas “por que as mulheres eram atraídas por esta imagem e não por esta outra?” (ZDATNY, 1996, p. 56)³⁶¹.

A indagação da jovem, não deixa dúvidas, a *garçonne* cortou todas as partes que lhe pareciam em excesso. Com tal ato, a jovem deu um novo dar-se a ver: boa parte de suas pernas aparecem, seus braços ficam apenas cobertos por várias pulseiras que o adornam, seu colo e nuca estão mais livres, a não ser por um pequeno colar de pérolas que os enfeitam. O seu cabelo agora é bastante curto, principalmente na parte da nuca, seu cabelo com onda bem marcadas no topo da cabeça como no estilo “*ondulation à la Marcel*”³⁶².

Livrando-se do “excesso” de tecido e de cabelo, a *garçonne* ganhou uma nova extensão corporal: a tesoura, que lhe conferiu a possibilidade de uma maior liberdade em relação ao seu próprio corpo. Cortar o cabelo era um gesto ousado, ainda mais se praticado pela própria mulher³⁶³. Tal performatividade, iria além de um modelo estético ou também visava um aspecto político como a *garçonne* Monique? (ZDATNY, 1996, p. 51). O cabelo curto seria um sinal de liberdade e liberação sexual?

O ritual do corte pode ser interpretado enquanto uma performance que profana as normativas estabelecidas até então: “Mas aquilo que foi ritualmente separado pode ser restituído pelo rito à esfera profana. A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido.” (AGAMBEN, 2009, p. 45). A tesoura também pode ser entendida nos termos do dispositivo, que “[...] é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (AGAMBEN, 2009,

³⁶¹ « La question n'est donc pas « quelles images étaient imposées aux femmes ? » mais « pourquoi les femmes étaient-elles attirées par cette image-ci et non par celle-là ? » (ZDATNY, 1996, p. 56).

³⁶² Técnica inventada em 1882 por Marcel Grateau, a qual lhe rendeu muito dinheiro (ZDATNY, 1996, p. 36), segundo Georgina O'hara (1992, p. 197) a técnica teria sido criado pelo cabeleireiro 10 anos antes. Um pouco mais tarde será inventando o permanente, que oferece maior lucro aos cabeleireiros e menos tempo gasto.

³⁶³ O ato das mulheres cortarem o próprio cabelo de maneira curto era visto como um gesto de ousadia. O cabelo como metáfora de personalidade foi amplamente usado pelas artes visuais e literatura.

p. 46). Permitindo exercer uma nova prática, novas configurações, que questionam relações de poder.

Mas não foram apenas os cabelos que foram cortados pela *garçonne*, a sua roupa também diminuiu de tamanho (Fig. 56). Para Schmidt (2009, p. 27-28) e Zdatny (1996, p. 56) a adoção de novas formas de se vestir trouxe às mulheres um “senso de libertação” pela facilidade que ambos traziam para o seu cotidiano. Grande parte do guarda-roupa feminino teve que ser adaptado para possibilitar as novas demandas sociais. Quais poderiam ser a demanda da jovem da capa? Provavelmente, mais liberdade no que diz respeito ao seu corpo e aos seus movimentos, para exercer algumas ou todas as atividades elencadas anteriormente.

O título da imagem com afirmação de que a “moda sempre corta” aliada à fala da jovem e à imagem, possibilita pelo menos duas interpretações: a de que a jovem performa a *garçonne* ao seguir uma moda já em vigor, ou que ela mesma produz moda. De qualquer modo, no caso dessa moda em especial, atuando enquanto tecnologias de gênero, promoveu mudanças em relação à liberdade feminina.

Igreja, pais, maridos, mães, discursos médicos e higienistas promoviam uma luta pela volta do uso dos cabelos longos pelas mulheres, afirmando desde que o cabelo curto ia contra “o aspecto natural da mulher” e que um dia essa natureza se vingaria, com duas opções: ou as tornando carecas, ou fazendo o cabelo crescer mais em outras partes do corpo, como no rosto; até que os cabelos compridos protegiam as mulheres de doenças (ZDATNY, 1996, p. 35). Os tônicos capilares, frequência constante em *La Vie Parisienne*, aliavam-se a esses discursos falando sobre os perigos que a nova moda ocasionaria, como na propaganda abaixo da marca *Lavona* de 1926:

OS CABELOS CURTOS / são a causa da calvície? / Os cabelos curtos, especialmente os cortes à *la garçonne*, tendem a se tornar grossos e lisos. Infelizmente, frequentemente esta moda nos obriga a usar chapéus que apertam firmemente a cabeça, o que impede a circulação do sangue às raízes dos cabelos e impedem o ar de chegar ao couro cabeludo; assim, há caspas, anemia das raízes ou mesmo a calvície. Para vencer essas desordens não há nada melhor que a Loção Lavona. É um maravilhoso tônico que contém ingredientes que tonificam a raiz dos cabelos e para igualmente essa tendência que tem os cabelos curtos de ficarem duros e espetados. Compre hoje um frasco de Loção Lavona e note ao final de alguns dias a flexibilidade e a beleza de seus cabelos. (Os cabelos curtos, *La Vie Parisienne*, nº34, 21 de agosto de 1926, p. 715)³⁶⁴.

³⁶⁴ LES CHEVEUX COURTS / sont-ils la cause de la calvitie ? / Les cheveux courts, particulièrement ceux taillés à la *garçonne*, ont une tendance à devenir gros et raides. Malheureusement suivant cette mode on est obligés de porter les chapeaux qui serrent étroitement la tête, ce qui gêne la circulation du sang aux racines des cheveux et empêche l'air d'arriver au cuir chevelu ; de là les pellicules, l'anémie des racines voire même la calvitie. Pour vaincre ces désordres il n'y a rien de meilleur que la Lotion Lavona. C'est un merveilleux tonique contenant des ingrédients qui tonifient la racine des cheveux et il enraye également cette tendance qu'ont les cheveux courts à

Lavona associava o corte de cabelo curto ao uso quase obrigatório dos chapéus *cloches* – sua origem vem da palavra *sino* em francês, devido ao seu formato, são chapéus “enterrados” na cabeça, cobrindo toda a nuca e parte da testa, o que fazia com que as mulheres tivessem que deixar o rosto mais erguido para enxergar à sua frente, conferindo-lhe altivez – uma combinação que, segundo ela, geraria a calvície pelo abafamento da cabeça (é certo que ainda hoje médicos não recomendam o uso frequente de chapéus apertados devido ao mesmo motivo). Além disso, o próprio corte era acusado de deixar os cabelos com um aspecto grosseiro: fios grossos e espetados.

Pela expressão de satisfação da *garçonne*, ela pouco parece se importar com discursos adversos ao seu novo corte de cabelo e a sua roupa. O uso da palavra “ainda” em sua fala deixa claro que mais coisas poderão ser cortadas durante o inverno, dependendo de sua vontade.

O corte é a busca por quem se quer ser. A própria tesoura atua aqui como uma extensão do corpo da *garçonne*. É uma tecnologia de gênero por ajudar na reelaboração do corpo, de sua performatividade, permite a quem a manipula livrar-se de alguns valores, transformando seus corpos e suas extensões. Elas modelam uma nova visualidade. Querendo ou não, a moda dos anos 1920 foi importante para a percepção e construção de uma nova performatividade de gênero. Ao cortar se “sacrifica” algo, o cabelo longo, o vestido longo de mangas longas, mas ganham-se novas possibilidades, nestes casos, um questionamento sobre os agenciamentos e uma nova forma de mostrar suas mudanças em relação a ele. Cortar é negar o estágio anterior, é uma forma de modificar-se. Ao mesmo tempo, o corte da roupa é feito de forma a deixá-lo bem mais curto do que a moda do ano – que cobria os joelhos –, deixando livre parte das suas coxas. Se, por um lado, tal ação era a decisão de uma atitude ousada e de escolhas sobre o próprio corpo, por outro, amplia-se a extensão da visualidade sobre este, “feminizando-o” em certa medida, uma vez que este se associa a uma longa tradição da representação do corpo da mulher. Partes do corpo amostra são sempre “bem-vindas” para uma revista galante, que “prevê” nos corpos femininos uma disponibilidade sexual.

Se “O sistema heterossexual é um aparato social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo” (PRECIADO, 2016, p. 17,), o ato de cortar determinados elementos corporais e/ou o que os constitui não deixa de ser uma forma de desconstrução de práticas voltadas a uma normativa, que estabeleciam que partes dos corpos femininos e masculinos, deveriam ser mantidos, escondidos ou mostrados. Esse sistema

devenir durs et raides. Achetez aujourd'hui un flacon de Lotion Lavona, et remarquez au bout de quelques jours la souplesse et la beauté de vos cheveux. (*Les Cheveux courts, La Vie Parisienne*, n°34, 21 de agosto de 1926, p.715).

não é rompido de uma única vez, ele mesmo acaba por se reconstruir, promovendo aberturas. O poder é forte porque ele não é apenas repressor, mas também é criador.

O ato de cortar o cabelo, que começou como transgressão e sinônimo de ousadia, que escandalizou homens e mulheres, logo foi aderido como moda, sem, no entanto, perder seus críticos. Zdatny (1996, p. 50) afirma que antes de uma moda, de uma revolução de mulheres, o cabelo *a la garçonne* era uma revolução feita pelas jovens, de forma a se distanciar do modelo de suas mães. Dessa maneira, o corte de cabelo levou a reflexões por todos os lados sobre a “antiga ordem homossexual”. Um simples corte de cabelo ser motivo para uma capa de revista mostra como a construção binária é construída por meio de desigualdades sociais, de forma hierárquica de poder.

O visual de cabelos curtos e roupas masculinizadas era associado “a esterilidade e ao celibato”, uma vez que elas eram associadas mais às ações e à liberdade (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 155-156). Para a autora os anos 1930 apresenta um retrocesso em relação à década anterior no que diz respeito à liberdade feminina (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 157).

O aspecto visual no que concerne aos cabelos curtos, o corpo feminino sem muitas curvas aparentes e as mudanças nas formas das roupas que se tornavam menos marcadas, tornavam-se elementos importantes para as mulheres. Eram tantos símbolos, mas também funcionais para uma maior liberdade de movimento e de ações, portanto também, pode ser lido como político (PINHEIRO, 2015; EXPÓSITO GARCÍA, 2016). Há aquelas que a usam de forma mais consciente, enquanto outras pelo modismo, mas isso não impede de que elas desfrutassem, pelo menos em parte, dessa nova feminilidade que se desenhava, ainda mais quando ela “desafiava convenções”, sem, no entanto, esquecer de que ao mesmo tempo adotavam novas formas de controle dos seus corpos, através dos novos rituais de beleza, alguns deles expostos nas publicidades presentes no Capítulo 1, reforçando outras construções de feminilidade (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 158).

2.1.2 “A forma se transforma, uma revelação que é uma revolução”: demarcando o gênero

“Na história ocidental, a vestimenta distingue os sexos, como ele distingue as ordens, as classes. [...]” (BARD, 1995, p. 204).³⁶⁵

As manifestações estéticas das mais diversas áreas – literatura, artes plásticas, cinema, teatro, dança, moda -, bem como suas artistas, foram essenciais para o rompimento de valores estabelecidos e a busca pelo novo (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 134). Chanel foi uma das responsáveis pela disseminação de um novo visual às mulheres, ao desenhar e produzir: roupas mais retilíneas, geométricas, que muitas vezes se aproximavam de um visual andrógino, ela mesma um “protótipo da *garçonne* independente” (PINHEIRO, 2015; EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 134).

Se em períodos anteriores o corpo mais opulento, com muitas curvas ressaltadas, ainda que várias delas fossem promovidas por mecanismos artificiais como o espartilho, as crinolinas ou as anquinhas, como podemos ver nas Figuras 57 e 58, assim como as roupas que cobriam esses corpos “expressavam muito ostentadamente o pertencimento a uma classe social” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 142), a moda dos anos 1920 possibilitou uma forma de sua “democratização”. Na França, desse período, a produção em massa das roupas, por meio das indústrias da área e das roupas prontas para compra em lojas de departamento, estabeleceu também uma forma de consumo de massas (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 153).

Nos anos 1920 a moda havia mudado: o corpo ideal era agora o mais esbelto possível, sem curvas. No entanto, as mulheres não haviam se livrado totalmente de uma “ditadura” da beleza, se antes elas utilizavam apetrechos para deformar o seu corpo, acrescentando partes inexistentes, ou apertando-o pondo em risco a sua saúde, agora, a busca pelo corpo magro se dava através de outras tecnologias repressivas, como uma dieta mais restritiva, podendo ocasionar distúrbios alimentares como a bulimia ou anorexia, ou ainda ao recurso de entorpecentes que diminuiriam a fome.

Diferentes autores apontam para os elementos que compõe a visualidade da *garçonne* (PINHEIRO, 2015; EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 154): roupas mais soltas, corpos mais retilíneos, uso de roupas práticas e de cores neutras, calças, cigarro, automóvel, cabelo curto.

A moda, assim como a arte, não é um simples reflexo do seu contexto, ela é constitutiva da própria cultura. Por isso, ela é um importante indício *temporal* e *espacial*, sempre

³⁶⁵ « Dans l’histoire occidentale, le vêtement distingue les sexes, comme il distingue les ordres, les classes. [...] » (BARD, 1995, p. 204).

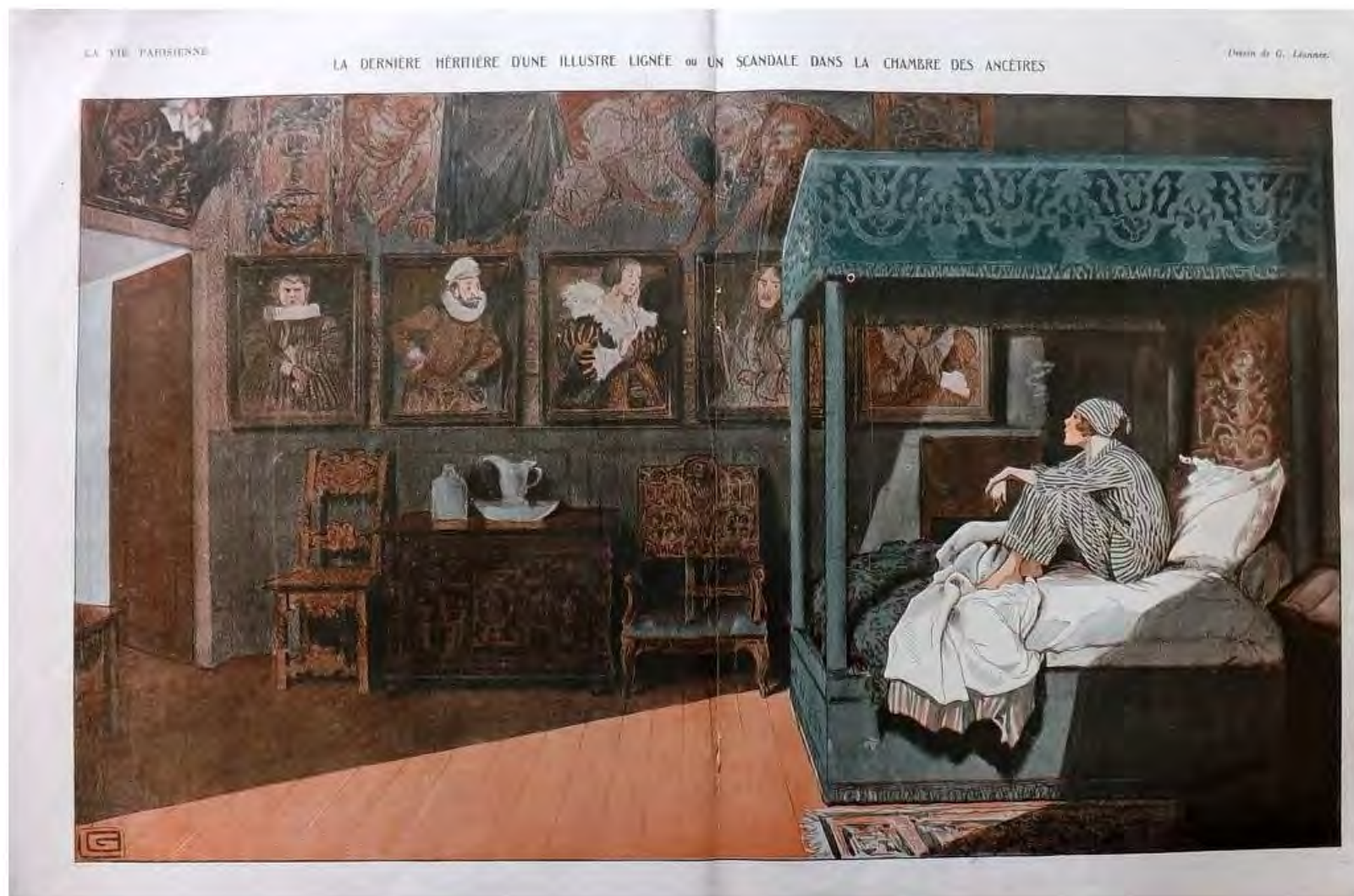
argumentativo (COSTA, 2002, p.39). Desse modo: “as roupas utilizadas pelas mulheres e os confrontos entre os diferentes estilos que marcam o mundo da moda permitem analisar a condição das mulheres em uma sociedade” (ZDATNY, 1996, p. 28)³⁶⁶. Evidentemente, que pela moda se é possível analisar não apenas as condições das mulheres na sociedade, mas de todos os indivíduos que a constituem. Numa clara correspondência paradoxal, é possível de se investigar, até mesmo aqueles que estão fora dela.

De acordo com Pontes a moda está associada a uma busca de identidade, de autorrepresentação e também a determinados estilos de vida, projetando uma forma de consumo e de possibilidade “de uma multiplicidade da própria identidade” (PONTES, 2013, p. 1-2). O que é usado e a forma de como usá-lo, segundo a autora: “[...] revela questões sobre o sujeito como idade, gênero, condição social e aspirações, além do contexto cultural e regional que o localiza” (PONTES, 2013, p. 9).

A moda ao ser usada como um dos elementos que constituem a nossa identidade manifesta-se enquanto uma tecnologia de gênero bastante eficaz, produzindo símbolos e fronteiras associadas ao gênero e a sexualidade ao afirmar que determinadas peças de vestuário, adereços, cortes de cabelo sejam considerados de um ou de outro sexo. Francis Costa, Maria Pontes e Nízia Villaça convergem em relação à percepção da moda enquanto produtora de significados e de símbolos. “Se, por um lado, ela oferece estratégias ao corpo para sua expressão/liberação, por outro, contém mecanismos de controle nas imagens que faz circular” (VILLAÇA, 2006, p. 23).

Tendo dito isto, a moda também deve ser percebida enquanto uma tecnologia que ajuda na construção, disseminação, manutenção e na reelaboração dos gêneros. A travesti (BUTLER, 1998, p.309), a lésbica que adotava o *sistema sartorial* (SCHMIDT, 2009), a atual *butch* (PRECIADO, 2016) e a *garçonnette* têm em comum desafiar normativas em relação à identidade de gênero por meio da escolha de suas roupas e de sua performatividade como um todo. Portanto, a moda é uma atitude individual e social, que pode ser uma das formas de “contestação das normas de gênero e de sexo, aspirando mudanças sociais” (SCHMIDT, 2009, p. 26).

³⁶⁶ « Les vêtements portés par les femmes et les confrontations entre les différents styles qui marquent le monde de la mode permettent d'analyser la condition des femmes dans une société. » (ZDATNY, 1996, p. 28).



Georges Léonnec, La dernière héritière d'une illustre lignée ou un scandale dans la chambre des ancêtres (A última herdeira de uma linhagem ilustre ou um escândalo no quarto de seus antepassados), *La Vie Parisienne*, nº05, 1º de fevereiro de 1919, p. 94-95.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 57 - *La dernière héritière d'une illustre lignée*

As roupas cumprem em nossa sociedade (a ocidental) pelo menos duas funções: a de ordem material – proteção; e a de ordem simbólica, em que os elementos que a compõe apontam para determinado quadro social, de gênero, status entre outras (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 133). Nesse sentido, incorporar certos componentes que não são usualmente associados à sua condição, seja ela de classe ou de gênero, pode ser uma forma tanto de questionamento desses padrões, como também uma busca por reivindicações do que eles podem representar, trazendo para moda um papel político, por exemplo, quando as mulheres incorporam peças consideradas do guarda-roupa masculino, elas reclamam por maior liberdade e independência (PINHEIRO, 2015; EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 133): “‘Masculiniza-se’ para rejeitar a inferioridade”.

Na Figura 57 temos uma ilustração de Léonnec, de 1919, o título situa a personagem no quarto de seus ancestrais “A última herdeira de uma linhagem ilustre ou um escândalo na câmara de seus antepassados”. Qual seria o motivo para tanta indignação e curiosidades dos personagens que praticamente saem dos seus quadros, das suas tapeçarias? A resposta está presente no comportamento e na aparência de sua mais nova herdeira: é uma mulher jovem, branca, de cabelos curtos, usando um pijama composto por calça, camisa e gorro, sentada na antiga cama, fumando um cigarro, enquanto encara os que a observam.

Se a *garçonne* parece tranquila em relação ao que faz, seus antepassados possuem as mais variadas expressões de desagrado, espanto, julgamento e indignação. A jovem é colocada em oposição às demais figuras, ela é a única iluminada por um feixe de luz, ao passo que os demais se encontram na penumbra, combinando com suas roupas escuras.

Ela é também a única que se encontra virada para a porta que está aberta, apontando para uma abertura, para uma brecha em meio ao sistema que busca lhe oprimir. A *garçonne* não só está sentada em sentido oposto aos seus antepassados, mas também representa uma nova posição em relação aos seus valores: ela representa a novidade, o rompimento com tudo aquilo que a cerca uma nova relação entre o que se esperava de uma mulher. Naquela cama já não mais se perpetuaria os valores arraigados tradicionalmente naquela família?

Possuir uma parede repleta de quadros era uma das formas de ostentar, mostrar seus privilégios, riquezas, poder, prosperidade e status social. Gerações pintadas a óleo buscavam compor uma narrativa de continuidade tanto da linhagem familiar, como da própria riqueza de seus proprietários, assinalando um forte desejo de respeitabilidade (BERGER, 2010), um maior número de arte, sinalizava um maior prestígio (LIPOVETSKY, 2005, p. 36). Mas como bem alertou John Berger, a respeito da arte, mas que pode ser pensada em relação ao gênero: toda tradição pode levar a uma “contra tradição”.

Desse modo, o fato desses antigos criarem vida, ao se mexerem dentro dos quadros para observar a “estranha”, atua como se esses valores ainda estivessem presentes na sociedade, mesmo que sejam um pouco mais mascarados, em comparação ao que era antes.

Segundo Schmidt a nova moda gerou uma série de posicionamentos médicos, religiosos, literários contrários a ela, reivindicando que as mulheres voltassem ao que seriam antes da guerra, pois o novo estilo era considerado uma ameaça aos valores tradicionais, estabelecidos até então (SCHMIDT, 2009, p. 28).

A desaprovação também está presente na Figura 58. Nela um homem de cartola, fraque, luvas e bengala, “[...] Bengala e luvas, itens essenciais do modo burguês de vestir-se [...]” (CRANE, 2013, p. 86), com cara enfezada, fecha a cara para o ser que está à sua frente; ao seu lado, talvez sua esposa, olha curiosa ou mesma com admiração para a mesma figura que o desagrada: o casal observa uma pessoa de cem anos à frente, a *garçonne* de 1930.

Dada o tom da fala “Vá lá, ei! Centenário!!!”, ela parece ter vindo do homem, ao qual acredita que com o centenário de 1930 “o respeito se vai”. É como se a *garçonne* estivesse fazendo uma afronta ao senhor. Ao contrário da mulher de 1830³⁶⁷, ela: fuma em público, anda desacompanhada, usa, assim como na figura anterior, um pijama em forma de conjunto de calça e camisa, e seus cabelos são bastante curtos. Alguns poucos elementos marcam sua feminilidade: a maquiagem, o colar de pérolas (que também aparece nas próximas duas imagens) e um de seus seios descobertos. É um jogo duplo, não só o casal a observa, como ela também o encara com altivez, sobretudo ao homem. Este último parece se importar tanto com certa “masculinização” da jovem de 1930 – que utilizada elementos que fariam parte, em 1830, praticamente exclusivamente dos homens – , como com o fato desta aparecer em público com o decote tão saliente que deixa seus seios à mostra: afrontando duplamente a moral da época de 1830, do pudor/recato e da submissão/aceitação aos papéis de gênero pré-estabelecidos, não respeitando, ao seu ver, nenhum desses valores, ainda que estes pudessem ser acompanhados constantemente de uma dupla moral: as diferenças para homens e mulheres em relação aos padrões comportamentais esperados, em vida pública versus a privada. Dessa forma, talvez fosse uma lembrança ao homem da sua própria falsa e dupla moral.

³⁶⁷ Jean Cocteau descreveu sobre as roupas das mulheres utilizadas no final do século XIX e início do XX, como bastante complicadas, assemelhando-se com roupas encontradas pela personagem de 1830: “Armaduras, couraças, espartilhos, flanges de missangas... Pensar em despir uma das senhoras era uma tarefa difícil que era preciso organizar antecipadamente, como se se tratasse de uma mudança”. (« Armures, cuirasses, corsets, collerettes de perles... Penser déshabiller l’une de ces dames était une entreprise difficile qu’il convenait d’organiser d’avance, comme s’il se fût agi d’un déménagement ») (apud MARTINOT, 2018, p. 16).



G. Pavis, Le respect s'en va (O respeito se vai), *La Vie Parisienne*, nº24, 14 de junho de 1930, p. 494.
 “Vá lá, ei ! Centenário!!! ”

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 58 - *Le respect s'en va*

Mas, se para o homem do século XIX essa visão é problemática, parecendo não ler a “inteligibilidade” – “que são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2017, p. 43), que podem ser lidas nele e em sua esposa – do gênero da *garçonne*, para a sua companheira ela parece ser mais uma possibilidade de um novo modo de vida, mais liberado, não parecendo saber ao certo qual atitude tomar: seu corpo se divide entre metade virada para o novo e a outra ao passado ao qual faz parte, em que cobre todo o seu corpo, da cabeça aos pés e lhe confere uma forma de ampulheta. As roupas mais elaboradas e “inúteis” eram vistas como um símbolo de ostentação de riqueza, de classe social: “Quanto mais inútil e desconfortável fosse a roupa para o usuário, quanto mais incapaz ficasse a pessoa de movimentos livres e fáceis, mais distinto ele ou ela pareceria” (WEBER, 1988, p. 122), como no caso dos dois personagens de 1830. Nos anos 1920 essa ostentação vai ser feita de outra maneira, ao invés dos usos de anquinhas, espartilhos, crinolinas que dominaram o mundo da moda feminina no século XIX e começo do XX – que mesmos as classes mais baixas as utilizavam, comprando roupas usadas (WEBER, 1988, p. 123) –, são substituídas, sobretudo nas ilustrações de *La Vie Parisienne* em que se mostram o universo dos bailes e *music-halls*, por roupas espalhafatosas, de caudas extremamente longas, de decotes na parte da frente e de trás muito profundos, de recortes inesperados, brilhos e joias. De acordo com Diana Crane (2013, p. 199-200), esse tipo de roupa também contribuía para a demarcação dos papéis sociais de homens e mulheres: “[...] Esses estilos simbolizavam a exclusão das mulheres de ocupações masculinas e sua dependência econômica dos maridos ou parentes do sexo masculino.”.

Assim, ao adotarem roupas mais confortáveis e práticas, como as calças e pijamas, as *garçonnes* transgrediam tanto em relação ao gênero como a classe, uma vez que as suas roupas demonstram ser funcionais (pelo menos em sua maioria), ao contrário da utilizada pela elite em períodos anteriores que limitava a prática de trabalhos manuais (THOMPSON, 2000, p. 21). Segundo Schmidt (2009, p. 28) e Expósito García (2016), independente da forma de escolha do vestuário – como “manifestação política”, como no caso das lésbicas ou das *garçonnes*, ou apenas como “prazer estético” –, a nova moda – mesmo que incorporada pela grande maioria das mulheres, de todas as camadas sociais –, provocou diversas reações, enfatizando uma leitura política de seus gestos:

De fato, foram as interpretações das novas modas que as tornaram políticas, mantiveram as questões da identidade feminina como uma consideração central e

indicarão sua posição fundamental no discurso de contestação de papéis de gênero e mudança social em Paris (SCHMIDT, 2009, p. 28)³⁶⁸.

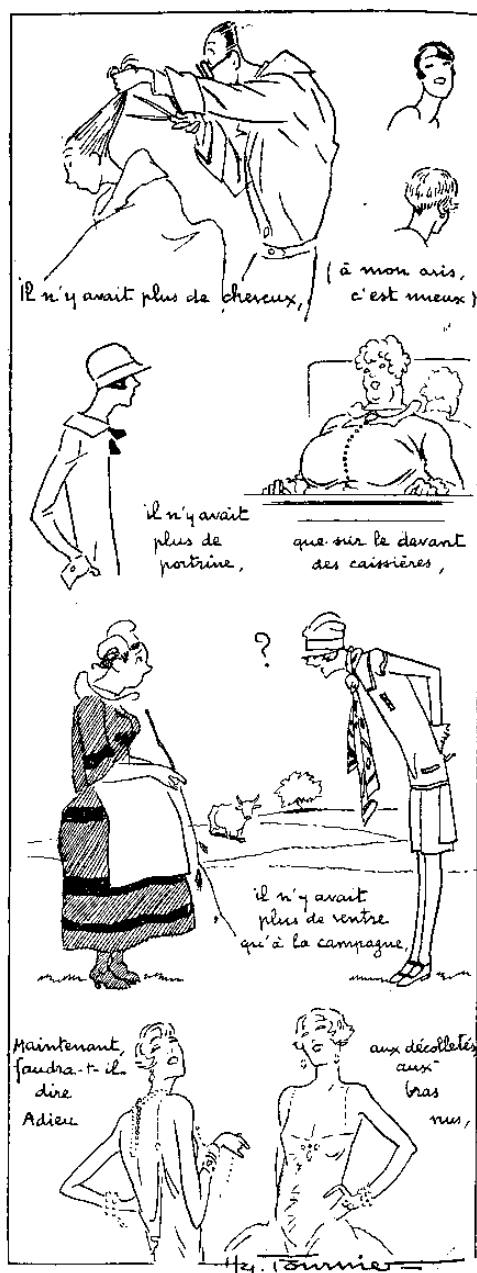
Com a queda do comprimento do cabelo e a mudança no ato de vestir houve uma mudança social significativa, como apontam as duas últimas imagens.

A mudança nas formas das mulheres que adotam a performatividade da *garçonne* é tema da Figura 59. Em mais uma ilustração feita por Henry Fournier o tom humorístico da “novidade” pode ser lido como uma espécie de síntese das imagens apresentadas ao longo deste tópico: “A forma se transforma, uma revelação que é uma revolução”.

Há várias jovens em diferentes situações, em que cada imagem é acompanhada por uma frase que reforça as transformações pelos quais elas passavam: elas vão ao cabelereiro para cortar seus cabelos curtos, o que segundo o artista é bom pois deixa ver o seu pescoço e emoldura o seu rosto; comparada com uma mulher de seios fartos, ela é uma tábua; já não tem mais filhos e se pergunta sobre o que seria a barriga da camponesa; o olhar masculino sobre o corpo dessa jovem sofreria um prejuízo, segundo Fournier, pois elas não mostrariam mais seus braços, seus seios, suas pernas envoltas em meias de seda, nem os seus pequenos traseiros, pois agora passariam a usar smoking/paletó e calças longas e largas. Em determinado momento, já não podemos saber com certeza se um dos personagens seria uma *garçonne* ou um homem. Ao dançar com um senhor gordo e careca, o artista questiona se os papéis iriam se inverter, o qual responde logo em seguida: “Não importa o que faças, querida, vais sempre sentir falta de uma.... coisinha....!”. Provavelmente se refere ao fato da *garçonne* não possuir um pênis, para que assim, pudesse concluir sua total transformação. O fato de buscar se assemelhar a um homem não significava que desejassem ter um pênis. Antes, tal aproximação era realizada pelas questões simbólicas de poderes que estes homens exerciam na sociedade, simplesmente pelo seu gênero, que era constantemente afirmado em oposição a tudo aquilo que fosse considerado feminino, ou melhor, como Butler aponta (2016), o homem era tido como central, enquanto a mulher era construída como o seu oposto.

³⁶⁸ “Indeed, it was the interpretations of the new fashions which rendered them political, maintained issues of female identity as a central consideration, and indicated their fundamental position in the discourse of gender role contestation and social change in Paris” (SCHMIDT, 2009, p. 28).

LA FORME SE TRANSFORME



UNE RÉVÉLATION QUI EST UNE RÉVOLUTION



Henry Fournier, La forme se transforme (A forma se transforma), *La Vie Parisienne*, nº18, 01 de maio de 1926, p. 37.

A forma se transforma / não havia mais cabelo, / (ao meu entender, é melhor) / não tinha mais nada de peito, / que na frente das caixas, / só havia barriga no campo, / agora, deveremos dizer adeus, / aos decotes, aos braços nus, // Uma revelação que é uma revolução / adeus as pernas de seda, adeus aos pequenos traseiros (deixamos isso para os mais velhos) / porquê aqui está o smoking, logo seguido de calças longas! / Os papéis são chamados a serem ao contrário? [a se inverter?]/ "Não importa o que faças, querida, vais sempre sentir falta de uma.... coisinha....!"

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 59 - *La forme se transforme*

Se comparadas com as mulheres do século XIX, ou mesmo do começo do XX, as *garçonnes* desenhadas por Henry Fournier, aqui, que utilizam trajes completos tradicionalmente masculinos, pouco se pareceriam com a moda hegemônica desses períodos. A moda dos anos 1920, de acordo com Martinot (2018, p. 6):

Coco Chanel encarna essa nova liberdade da mulher por meio das roupas que cria, mas também pela sua forma de viver independente. As roupas são mais funcionais, os braços são nus, a cintura baixa, os paletós³⁶⁹, as saias diminuíam (1902: 5 cm do chão, 1924: 26 cm, 1926: 40 cm), com o objetivo de libertar os corpos, de facilitar o movimento, uma manifestação exterior de certa liberalização dos costumes. A tendência é a velocidade esportiva³⁷⁰.

Ainda que os vestidos “reais” não tenham encurtado tanto quanto os que aparecem em *La Vie Parisienne*, a sua diminuição é uma mudança significativa, bem como a incorporação de peças consideradas do guarda-roupa masculino. Algumas dessas transformações revelam as formas dos corpos femininos, enquanto outras mostram uma nova perspectiva sobre suas performatividade de gênero, o qual Fournier chama de revolução.

Embora o termo *garçonne* fosse usado por muitos como uma forma de desqualificar essas mulheres, elas mesmas passaram a utilizá-lo como positivo, uma vez que se reconhecia que a aproximação com os homens, poderiam lhe conferir mais privilégios. Assim, vários símbolos de masculinidade expressos nas roupas são adotados por elas, que podem utilizá-las de outros modos, por exemplo com saias ou saltos. A incorporação desses elementos levantava questionamentos à sociedade sobre a naturalização tanto da feminilidade, quanto da masculinidade, demonstrando o seu caráter processual, uma construção pautada em costumes e na busca pela manutenção dos privilégios masculinos, permeada assim por uma série de intersecções e fatores (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 173-175).

Na próxima ilustração (Fig. 60) os acessórios, as pérolas, são utilizados como demarcadores do gênero feminino, uma vez que, como indicado pelo título e legenda da imagem, devem acordar com ele: “- Demasiado masculino!... De modo algum!... Com uma quantidade suficiente de pérolas!...”.

³⁶⁹ Em 1885 Redfern criou o *tailleur*, roupa com “corte de alfaiataria”, que proporcionaria maior liberdade de movimentos, influenciando diretamente, no novo ideal de beleza: o esbelto e mais esportivo (WEBER, 1988, p. 123-125). O novo padrão, magro, realmente conquistou seu espaço na década de 1920, na mesma década que Redfern fechou a sua casa de moda.

³⁷⁰ « Coco Chanel incarne cette liberté nouvelle de la femme à travers les vêtements qu’elle crée mais aussi sa façon de vivre indépendante. Les habits sont plus fonctionnels, les bras sont nus, la ceinture basse, les vestes cintrées, les jupes raccourcissent (1902 : 5 cm du sol, 1924 : 26 cm, 1926 : 40 cm), avec pour objectif de libérer le corps, de faciliter le mouvement, manifestation extérieure d’une certaine libéralisation des mœurs. La tendance est à l’allure sportive. » (MARTINOT, 2018, p. 16).



Vald'Es, Accord en genre et en nombre... (Acordo de gênero e número...), *La Vie Parisienne*, nº28, 10 de julho de 1926, p. 590, contracapa.

- Demasiado masculino!... De modo algum!... Com uma quantidade suficiente de pérolas!...

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 60 - *Accord en genre et en nombre*

A personagem é emoldura por um círculo oval preenchido por um céu bastante azul, no centro da página ela torna-se a figura de um camafeu moderno. A jovem em questão usa uma roupa vermelha com o decote ombro a ombro que deixa ver boa parte de suas costas, ombros e braços; seu cabelo é curtinho e tão preto que chega a ficar com reflexos azuis, contrastando com a sua pele alva. Ela sorri para quem a observa, seus lábios estão pintados de carmim, também utiliza maquiagem nos olhos. Carrega em seu pescoço um colar de pérolas de várias voltas³⁷¹, em suas orelhas um brinco longo vermelho e nos dedos da mão dois anéis. Com exceção dos cabelos, são esses elementos que a anunciam como mulher.

Além do cabelo “demasiado masculino”, o quadro de confusão seria complementado pelos quatro pequenos esboços em azul que se encontram em cada canto da página, cada um sugerindo uma atividade realizada que não seria considerada feminina, são elas: andar a cavalo, atirar, fazer exercícios físicos e fumar. Eles pouco marcam o corpo da *garçonne*, o que poderia levar a uma dúvida sobre seu gênero.

Assim, ainda que faça atividades consideradas masculinas, possua um corpo sem curvas e um cabelo curtíssimo, a sua feminilidade que é associada a elementos que simbolizam, luxo, ostentação e consumo, buscam demarcar o seu ser mulher, e algumas vezes, associados às prostitutas.

Há críticas sobre a *garçonne* ser apenas performada enquanto um consumo de moda. Muitos poderiam dizer que a jovem apenas seguiria uma tendência e que o fato de tal performance ser realizada em casa poderia ser uma das formas de mulheres com menor poder aquisitivo estarem dentro da moda³⁷², tentando diminuir o seu significado. Como é o caso de alguns pesquisadores que afirmam que a preocupação com os cabelos curtos, o manter-se sempre bela e jovem, enfim, que a preocupação com a aparência tirava o foco das lutas políticas. Compartilhando da mesma perspectiva que Zdatny (1996, p. 56), compreendemos que olhar a moda apenas como algo opressor é um tanto quanto reducionista, pois vê a indivíduo como uma pessoa sem ação. Além disso, parecem esquecer que os maiores nomes da moda do período foram de mulheres, como: Coco Chanel, Sonia Delauney, Jeanne Lanvin, Madeleine Vionnet,

³⁷¹ Como veremos no Capítulo 3, o colar de pérolas era um dos objetos de desejo das *cocottes*.

³⁷² Os cabelos curtos também foram lucrativos aos cabeleireiros que temiam pela sua profissão, pois, ao contrário do que imaginavam – que perderiam dinheiro, por diminuir o número de penteados –, os cabelos curtos necessitavam de idas constantes ao salão para manutenção. Nesse período, a água encanada possibilitou lavagens no próprio estabelecimento, sendo mais um fator para o lucro. O gasto de uma cliente em média com o salão aumentou de 350 francos para 908 francos por ano. Além disso, o salão ganhava com a venda de produtos de higiene e de beleza, entre eles o perfume – monopólio perdido aos poucos para outros tipos de estabelecimentos. Ademais, a compra e venda de cabelos também se torna algo bastante rentável. É interessante notar que no período durante a guerra e posterior a ela, cresceu o número de profissionais cabeleireiras, ocupando postos antes dos “barbeiros” (ZDATNY, 1996, p.40-44).

Elsa Schiaparelli, muitas das quais mantinham uma performatividade que desafiavam valores da época.

Todos esses elementos são construídos enquanto tecnologias de gênero que são utilizadas nas performatividades de gênero, delimitando e/ou borrando as barreiras encontradas nelas.

2.1.3 A maternidade e o casamento

Como já vimos o cabelo curto, as novas modas e comportamentos simbolizavam uma quebra com os valores tradicionais, gerando uma série de críticas e medos sobre as suas possíveis consequências. Entre elas está a desconfiança de que essas mulheres se tornariam estéreis ou ainda que escolhessem não ter mais filhos. Além disso, não podemos esquecer que a procriação vista como adequada era entendida a partir de um relacionamento heterossexual dentro de um casamento formal civil e/ou religioso³⁷³. Desse modo, os novos costumes adotados pelas *garçonnes* poderiam colocar mais uma pedra na relação normativa entre casamento e maternidade. De acordo com Mercedes Expósito García (2016, p. 155): “O cabelo curto funcionava, enfim, como um parricídio que destruía a segurança doméstica patriarcal, ameaçava a virilidade pela apropriação das mulheres de signos de virilização e, o que era duplamente escandaloso, expressava também uma rejeição à maternidade”³⁷⁴.

Até então – e, infelizmente ainda hoje – o discurso associava a aparência feminina com a sua “natureza” quase que exclusivamente “procriadora”, vistas muitas vezes apenas como “um útero”, “um sexo”, e por este entenda como genitália (WEBER, 1988, p. 112-113). À mulher foi reduzida ao longo da história à maternidade (MEYER, 2000, p. 121; SOHN, 2000, p. 130) e ao espaço doméstico, assim, neste momento, a maternidade ainda estava fortemente associada à identidade feminina, o que servia para a maioria como justificativa para os papéis sexuais e sociais diferentes, reafirmando a “complementaridade dos sexos” (BARD, 1995, p. 27), o casamento era visto como a forma para chegar à maternidade, a maioria das feministas defendiam o casamento monogâmico, a fidelidade recíproca e uma só moral sexual (BARD, 1995, p. 226). A pretensa “natureza” feminina possuía status inferior em todos os aspectos em

³⁷³ De acordo com Valentine Zuber (2010) e Philippe Portier (2010) a separação entre estado e religião era prevista em lei desde 09 de dezembro de 1905, tendo como proponente o deputado socialista Aristide Briand.

³⁷⁴ “El pelo corto funcionaba, en fin, como un parricidio que destruía la patriarcal seguridad doméstica, atentaba contra la virilidad por apropiación de signos de virilización por parte de las mujeres y, lo que era doblemente escandaloso, expresaba también un rechazo hacia la maternidad.” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 155).

relação ao homem, as mulheres eram vistas como mais fracas, por isso a necessidade dos cuidados masculinos perante as mulheres e a submissão destas a eles, colocando a condição da maternidade como papel obrigatório da mulher, qualquer tentativa fora desses parâmetros colocava em risco sua feminilidade: aos homens a rua, as mulheres o lar (SOHN, 2000, p. 130). De acordo com Anne Cova (2011, p. 168):

Em um grande número de discursos, a anatomia do corpo das mulheres as predestina à maternidade. Os seios, as ancas generosas para receber o feto, não deixam pairar nenhuma dúvida: a mulher é concebida para ser mãe. A “natureza” decidiu assim, e, daí a deduzir que a mulher deve se consagrar exclusivamente à maternidade, há somente um passo, que ultrapassam alegremente os médicos [...] O discurso médico propaga a ideia que o cérebro feminino é influenciado pelo útero, reduzindo a mulher a um sexo consagrado à reprodução.

O corpo da *garçonne* parece romper com essa prerrogativa, visto que ele não possui esses elementos que seriam considerados demarcadores de uma boa “parideira” e mãe: ancas largas e seios grandes. Assim, quando as mulheres cortavam alguns dos símbolos de feminilidade mais antigos, como o cabelo ou assumiam um corpo sem curvas evidentes, era como se negassem sua “natureza”, ao mesmo tempo em que poderiam negar ter um relacionamento tido como “normal”, assumindo “signos de esterilidade” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 154-155).

Em *La Vie Parisienne* são poucas as imagens que trazem o assunto da maternidade em suas linhas escritas ou desenhadas. Quando as personagens são mulheres jovens as ilustrações tendem a apontar para a influência da nova mulher na criação de suas crias. Ou, ainda, quando são mulheres mais velhas, que são mães das *garçonnes*, estas aparecem como conservadoras, geralmente assustadas com as atitudes de suas filhas, contrastando não só no comportamento, como também na aparência: aparentam mais idade pelas rugas e pele flácida, são gordas, de seios fartos, ancas grandes e de cabelos presos, simbolizando o papel feminino tradicional na conservação e manutenção de seus valores, enfatizando as diferenças geracionais entre ambas.

A seguir abordaremos duas imagens (Figuras 61 e 62) que trazem uma problematização acerca da maternidade e uma terceira (Figura 63) que diz respeito a um dos tipos de relacionamento vividos pela *garçonne*, o casamento.



Vald'Es, Poupomanie (Bonecamania), *La Vie Parisienne*, nº51, 20 de dezembro de 1919, p. 1121.

Depois de se vestirem com saias curtas, as parisienses começam a brincar de bonecas. Espanta-se, depois disso, que digam que já não há mais crianças!

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 61 - *Poupomanie*



Georges Léonnec, L'école maternelle / Une petite fille bonne a marier (A escola maternal / Uma menina boa para casar), *La Vie Parisienne*, nº05, 31 de janeiro de 1920, p. 102.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 62 - *L'école maternelle*

Na Figura 61 Vald'Es traz uma jovem rodeada por uma nova mania nacional: a coleção de bonecas. Elas estão por toda a parte, do abajur, a almofada em que repousa os pés, algumas delas estão no colo da única figura “real”. A jovem se assemelha visualmente com várias de suas companheiras: de cabelo na altura do nariz, magra, praticamente sem busto³⁷⁵. A legenda brinca com o fato dela parecer uma criança: “Depois de se vestirem com saias curtas, as parisienses começam a brincar de bonecas. Espanta-se, depois disso, que digam que já não há mais crianças!”. Além do corpo infantil, há outros dois elementos que a colocam nesse universo: as saias curtas, que eram consideradas peças do guarda-roupa de uma menina (notamos que a sua saia ultrapassa um pouco a altura do joelho, não sendo curta para os dias atuais) e a o ato de brincar/coleccionar bonecas. Se as *garçonnes* podem escolher não engravidar, isso não queria dizer, ao menos para o autor da imagem, que não se teria um aspecto infantil na sociedade, ele poderia ser marcado pelas próprias mulheres. Elas seriam as “crianças” a serem cuidadas, trazendo várias preocupações ao social, afinal, tratava-se de uma mulher adulta, quais “trabalhos” ela daria agora?

O século XX separou a sexualidade da reprodução, caindo a taxa de natalidade, e a escolha por não ter filhos ou por diminuir o seu número (SOHN, 2011, p. 135-136), assim ter ou não filhos e filhas era encarado como uma decisão pelas mulheres modernas dos anos 1920 (e mesmo antes, por algumas delas). Como apresentado na Figura 45, muitas delas queriam manter relações sexuais, mas sem as implicações de uma gravidez indesejada. Desde o século XIX, no *fin de siècle*, o número de nascimentos diminuía consideravelmente. Segundo Eugen Weber (1988, p. 114): “Nascimentos por grupo de mil habitantes caíram 27,4% entre 1870 e 1914. Só durante os primeiros dez anos do século XX, o declínio foi de 13%”. Isso se devia a uma série de fatores, entre eles a influência da prática burguesa, a busca cada vez maior por práticas contraceptivas, entra elas o “coito interrompido”. A fim de tomar um maior controle sobre seus corpos, as mulheres da França (de centros urbanos e dos campos) buscaram diferentes tecnologias para retardar a chegada de uma criança, entre elas:

Casamento tardio, castidade, abstinência, desmame demorado, porque as mulheres não “queriam saber de sexo” com uma criança no peito [...] E há histórias de sogras interferindo (deve-se lembrar os alojamentos cheios de gente numa fazenda) para restringir o sexo conjugal. (WEBER, 1988, p. 114).

³⁷⁵ Um assunto recorrente no magazine, que será explorado com mais atenção no capítulo a seguir. Onde discutiremos a comparação entre as mulheres como bonecas, objetos de desejo prontas para serem consumidas, e também o oposto, os homens enquanto suas marionetes.

Podemos também lembrar de métodos abortivos, mas que poderiam tanto não dar certo, como representavam um alto risco de infecção, perda do útero, ou mesmo de morte para a sua praticante (PERROT, 2012, p. 71), no entanto, Anne-Marie Sohn (2011, p. 139) vê o aborto como uma forma de “[...] rejeição da tutela sobre seus corpos [...]”. A gravidez constante era um perigo para as mulheres, por isso a adoção de filhos era uma boa saída para muitas delas (WEBER, 1988, p. 113). O número de mulheres mortas durante o parto era grande entre o período entreguerras: duas de cada três mulheres morriam, em 1920 a cesárea ainda era perigosa para elas (LEJEUNE, 2019, p. 18). O “coito interrompido”, segundo Weber (1988, p. 114-115), era uma prática burguesa que foi adotada pelas diferentes classes sociais. Ela permitia ao casal uma “programação” um pouco melhor sobre uma gravidez, tendo sido um dos motivos para a taxa de casamentos voltarem a crescer entre casais mais jovens. Essa tecnologia transformou o cenário francês: “Entre 1861 e 1931, a proporção de mulheres casadas cresceu 12%; sua fecundidade caiu 43%”, ter filhos ou não virou uma questão de escolha, uma opção para muitos casais, assim como permitia uma busca do sexo apenas por prazer (WEBER, 1988, p. 114). As mulheres puderam exercer, assim, mais possibilidades do que aquelas destinadas tradicionalmente e impostas como “naturais”: a maternidade ou a virgindade. A partir da técnica do “coito interrompido” elas puderam procurar: “prazer nos seus próprios termos, sem consequências penosas. Esse privilégio tinha sido reservado aos homens durante tanto tempo que havia algo inquietante nas pretensões femininas” (WEBER, 1988, p. 115), também adotaram a técnica das temperaturas, que foi “aperfeiçoado no método Ogino, inventado pelo japonês Kyusaku Ogino (1882-1975) e popularizado nos anos 30”, ainda que esse sistema fosse bastante falho (LEJEUNE, 2019, p. 6³⁷⁶; SOHN, 2011, p. 136-138) e o diafragma, utilizado, ao menos nos Estados Unidos, pelas classes mais abastadas, casadas e de escolaridade mais elevada (COTT, 2000, p. 109). De acordo com Weeks (1998, p. 33) as mulheres que trabalhavam nas fábricas tinham maior controle sobre a natalidade, do que aquelas que trabalhavam apenas em casa, apontando para como o trabalho fora de casa poderia influenciar diretamente na vida social dessas mulheres que passavam a compartilhar seus conhecimentos e experiências sobre métodos contraceptivos, além de entrar em contato com movimentos neomalthusianos que defendiam o planejamento familiar (PERROT, 2012, p. 71). Ainda havia a histerectomia, feita em 1920 por uma *garçonne* em carne e osso: Nancy Cunard³⁷⁷, que

³⁷⁶ « [...] perfectionnée en méthode Ogino, inventée par le japonais Kyusaku Ogino (1882-1975) et popularisée dans les années 30 [...] » (LEJEUNE, 2019, p. 6).

³⁷⁷ “Apesar de exprimir desprezo por tudo o que o culto à década representava, Nancy Cunard era o protótipo da mulher da década de 1920. Cortava o cabelo curto, usava as saias curtas e as roupas à rapazola como se fosse a principal modelo na nova moda; podia ser vista em todos os cafés e boates finos com uma variada sequência de

decidiu não ter filhos para ser uma “mulher livre” (WISER, 2009, p. 183). Outra forma, bastante triste, encontrada pelas mulheres para acabar com o fruto de uma gravidez indesejada era o infanticídio, que costumava ser mais comum nas classes mais baixas, onde muitas mulheres haviam se iludido com promessas de casamento de seus amantes que praticamente nunca existiriam (SOHN, 1981, p. 614; PERROT, 2012, p. 70). Assim, o controle maior sobre o próprio corpo, a escolha por ter filhos ou não, e até mesmo o aborto funcionavam como método de resistência dessas mulheres (WEEKS, 1998, p. 35-36).

Segundo François Thébaud (1985, p. 276-277), entre 1911-1938 a população francesa passou de 39,6 milhões para 41,9 milhões de habitantes, um crescimento de pouco mais de dois milhões (só durante a guerra a França tinha perdido quase dois milhões de pessoas): “a taxa de natalidade que era de 21,4% em 1920 (um ligeiro *baby-boom* do após guerra) caiu para 18,3% em 1928” (THÉBAUD, 1985, p. 276³⁷⁸), sendo de 21% em 1921 (SOHN, 2000, p. 147). Mesmo os modelos sociais mais populares do período: “políticos, estrelas de cinema e campeões de esporte” frequentemente não tinham filhos, o que segundo a Aliança dava à população jovem uma “influência lamentável” (THÉBAUD, 1985, p. 291). De acordo Alain Martinot (2018, p. 15): “[...] a taxa de fecundidade passou de 2,31 crianças por mulher em idade de procriar à 1,21 em 1916 e 1,54 em 1918. No entanto, com o fim da guerra, muitas mulheres se viram em casa com a missão de repovoar a França”³⁷⁹. Tarefa que foi tanto solicitada como um dever patriótico, oferecendo futuros soldados à nação e educando-os³⁸⁰, como também era visto como essencial à economia (THÉBAUD, 1985, p. 278; MARTINOT, 2018, p. 6). As feministas reformistas, das quais também faziam parte as protestantes, eram contrárias ao pensamento neomalthusiano, defendendo o aumento na taxa de natalidade, compreendendo que era dever da mulher ter filhos, além de ver uma forma de evitar as ondas de imigrantes, que era vista

acompanhantes, espichando como um símbolo de status sua piteira longa e delgada. Era Nancy que pagava os drinques, e ela era capaz de passar uma noite inteira bebendo sem nenhum efeito aparente.” (WISER, 2009, p. 183).

³⁷⁸ « [...] le taux de natalité qui est de 21,4 % en 1920 (léger baby-boom de lendemain de guerre) tombe à 18,3 en 1928 ». (THÉBAUD, 1985, p. 276).

³⁷⁹ « [...] le taux de fécondité passe de 2,31 enfants par femme en âge de procréer à 1,21 en 1916 et 1,54 en 1918. Toutefois avec la fin de la guerre, bien des femmes se retrouvent au foyer avec pour mission de repeupler la France. » (MARTINO, 2018, p. 15).

³⁸⁰ A educação era considerada um direito de família: na zona rural era comum pais considerarem o direito de educar e corrigir seus filhos utilizando métodos como a violência física, uma vez que estes eram responsáveis pela sua subsistência: “A educação repousa sobre a autoridade” (SOHN, 1981, p. 609-610); mas a educação continuava sendo vista como tarefa da mãe, assim como os cuidados com suas crias, aumentando cada vez mais o tempo dedicado pelas mães a elas; já a educação escolar e a vida profissional eram direcionadas tanto pela mãe como pelo pai (SOHN, 2000, p. 12, 141-147). O discurso médico sobre os cuidados com os filhos, fazia com que se reforçasse a presença feminina no lar e aos cuidados de sua cria, ainda mais com a prática das “enfermeiras-visitantes”, colocando a mãe sempre à disposição dentro de casa, dificultando o trabalho das mulheres fora dela pelo próprio estado (SOHN, 2000, p. 130-131). Em 1935 mulheres francesas criaram um “sindicato profissional da mulher do lar” para exigir salário sobre o trabalho doméstico (SOHN, 2000, p. 131).

como perigosa, ao mesmo tempo lutavam por melhorias e garantias para as mães e pela diminuição na taxa de mortalidade infantil (LEJEUNE, 2019, p. 8; BARD, 1995, p. 62-66, 87).

De acordo com Dominique Lejeune (2019, p. 9):

Somente uma minoria das feministas milita pela “libertação sexual”; frequentemente as livres pensadoras, revolucionárias, pacifistas, elas combatem o “lapinismo” [a palavra *lapine* deriva de *lapin*, que quer dizer coelho, conhecido pelo incontrolado sexual, pela fecundidade excessiva] clerical e nacionalista e querem a “livre maternidade”, o “direito de dispor livremente sobre os nossos próprios flancos” [...] ³⁸¹

Como uma forma de tentar reverter tal situação o governo Francês, aprovou em 1920 (conhecida como “horizonte azul”) e 1923 leis na França “que condenam o aborto”³⁸², reprimem a propaganda anticoncepcional e oprimem os neomalthusianos”, criando penas de prisão, caindo drasticamente as absolvições das envolvidas no crime para menos de 20% (COVAS, 2011, p. 169; THÉBAUD, 1985, p. 289-290; 2000a, p. 78; LEJEUNE, 2019, p. 18; BARD, 1995, p. 209-212; SOHN, 2000, p. 149). Isso não quer dizer que as práticas tenham desaparecido ou diminuído consideravelmente de tamanho, conforme Thébaud, essas leis “[...] parecem insuficientes [ainda] em 1939, quando o Código da Família reforça a repressão contra o aborto, regulamenta o aborto terapêutico e realiza um verdadeiro enquadramento da gravidez” (THÉBAUD, 1985, p. 299³⁸³; LEJEUNE, 2019, p. 18; BARD, 1995, p. 209-210; SOHN, 2000, p. 149). As feministas reformistas assumiam o discurso natalista incentivado pelo estado e também das convicções religiosas para se posicionarem contrárias ao aborto, sendo favoráveis a essas regulações, considerando o ato como um crime, criando a “Liga contra o crime do aborto” antes de 1914, ao mesmo tempo, pediam leis que melhorassem a condição das mães (BARD, 1995, p. 210-211). O Conselho Nacional de Mulheres Francesas era mais flexível sobre a penalidade contra o aborto e da opção de doações de crianças, além de apontarem para a responsabilidade masculina sobre a gravidez (BARD, 1995, p. 211). Já as mais radicais, próximas da extrema esquerda, criticam às leis de 1920 e 1923, pois percebiam que ela prejudicava ainda mais as mulheres mais pobres, estas feministas também defendiam ideias neomalthusianas, próximas a elas se posicionava Victor Margueritte, que em *Ton corps est à toi*, defende o livre arbítrio da mulher sobre o próprio corpo; as feministas da Liga nacional

³⁸¹ “*Seule une minorité de féministes milite pour la « libération sexuelle » ; souvent libres penseuses, révolutionnaires, pacifistes, elles combattent le « lapinisme » clérical et nationaliste et veulent la « libre maternité », le « droit de disposer librement de nos flancs »,* (LEJEUNE, 2019, p. 9).

³⁸² As mulheres que faziam abortos eram chamadas de “fazedora de anjos” (COVAS, 2011, p. 169).

³⁸³ « [...] paraissent insuffisantes en 1939 où le Code de la Famille renforce la répression contre l'avortement, réglemente l'avortement thérapeutique et réalise un véritable encadrement de la grossesse. » (THÉBAUD, 1985, p. 299).

pelo voto viam que os crimes de estupro deveriam dar alternativas para as mulheres escolherem ou não o aborto (BARD, 1995, p. 62, 212).

Além disso, durante os anos 1920 são fundadas diferentes organizações, oficiais ou não, que possuem apoios governamentais, da igreja católica e privados, como médicos e empresários. Entre as oficiais estão: o Conselho Superior de Natalidade (1920), do Ministério da Higiene, da Assistência e Bem-Estar Social; comissões departamentais de Natalidade, Seção de Natalidade do Comitê Nacional da Infância (1923) (THÉBAUD, 1985, p. 277). Entre os não governamentais Thébaud destaca o papel que a revista Aliança Nacional para o Crescimento da População Francesa³⁸⁴ teve no período entre as duas guerras mundiais³⁸⁵, e de grande aceitação dos seus ideais pelos franceses, como o reforço de que era da natureza da mulher ser mãe e que seu lugar era a sua casa (THÉBAUD, 1985, p. 300). Também foram feitas leis que incentivavam o maior número de filhos como a lei de 22 de julho de 1920 (THÉBAUD, 1985, p. 300).

O número de filhos considerado ideal pela organização/revista era de pelo menos três por família, que era encorajado, entre outras coisas, como um dever patriótico (THÉBAUD, 1985, p. 278), filhos homens eram sinônimo de futuros soldados, que poderiam proteger o país contra possíveis ataques, entre eles da Alemanha (país o qual ainda existia grande rivalidade), a qual a taxa de natalidade em 1922 era de quase o dobro da França (THÉBAUD, 1985, p. 278-271). Entre 1919-1922 a revista lança o jornal *La Femme et l'Enfant, Journal de la Famille*³⁸⁶: “Sua tarefa principal é persuadir os franceses que seu dever é dar inúmeras crianças à Pátria”³⁸⁷ (THÉBAUD, 1985, p. 286). É interessante que mesmo com o apelo aos dois, homens e mulheres, o nome do jornal se refere diretamente à mulher e às crianças, associando estas à obrigação tanto de gerar quanto de cuidar de seus filhos.

Diferentes discursos eram feitos buscando explicar o desinteresse das mulheres, ou dos jovens casais, em terem filhos, um deles era em relação aos altos custos que uma criança despendia, como alimentação, roupas, escola, saúde, etc.³⁸⁸, das dificuldades para as mulheres

³⁸⁴ A lei contra aborto foi bastante reivindicada pela Aliança, que o via como crime por compreendê-lo como um assassinato (THÉBAUD, 1985, p. 290).

³⁸⁵ De acordo com a autora (THÉBAUD, 1985, p. 277) a associação foi criada pelo médico e estatístico Jacques Bertillon e “reconhecida como utilidade pública por decreto de 03 de agosto de 1913”. Em 1922 a revista muda de nome para Revista da Aliança Nacional contra o despovoamento.

³⁸⁶ A Aliança, além da sua revista, também criou jornal e filmes para abordar o perigo da queda de natalidade, bem como programa para as escolas, como manuais escolares, propagando também ideias contra as “doutrinas comunistas”. A revista ainda costumava exercer pressão em épocas de eleições para que os eleitores buscassem por candidatos que defendessem políticas a favor da família (THÉBAUD, 1985, p. 286-288).

³⁸⁷ « Sa tâche principale est de persuader les Français que leur devoir est de donner à la Patrie de nombreux enfants. (THÉBAUD, 1985, p. 286)

³⁸⁸ No II Congresso da Natalidade de 1920 o ministro do Comércio M. Isaac abordou o assunto sobre como as diferentes classes sociais não viam com bons olhos ter uma criança, que seria mais um gasto para o orçamento

das classes trabalhadoras em terem filhos e para as das classes altas, conseguirem um emprego após isso; a quantidade de filhos por família costumava variar em se tratando de uma família burguesa, para uma do campo ou operária (SOHN, 1981, p. 611). Tanto na Figura 61, como na 62, podemos notar que ambas as personagens são de mulheres de classe mais alta, o preço de uma boneca era bastante caro neste período, ainda mais aquelas para coleção, assim como ter um berço exclusivo para se brincar com elas.

Na Figura 61, não ter um filho é abordado como uma forma de infantilização dessas mulheres. Se durante a guerra elas serviram muito bem à pátria em *La Vie Parisienne*, funcionando como uma recompensa aos soldados, como apoio “moral”, as *garçonnes* de 1920 da revista, em sua grande maioria, não pareciam atender ao chamado patriótico de repopular a França. Parece interessar à revista, muito mais uma mulher totalmente desimpedida – ainda que a agrade bastante a temática da traição –, a quem se poderia acessar mais facilmente ou que acessaria aos outros de forma mais direta, atuando em sua antiga função patriótica.

A brincadeira de bonecas por outro lado podia ser usada como uma tecnologia de gênero para a elaboração do desejo da maternidade³⁸⁹, como aponta a imagem a seguir, embora isso não signifique que no futuro todas as crianças que brinquem com as bonecas queiram ser mães. A maternidade e os valores associados a ela são construídas culturalmente, sendo regulada por diversas instâncias, tanto no nível institucional, quanto outras, como no caso da organização Aliança Nacional para o Crescimento da População Francesa (MEYER, 2000). Segundo Françoise Thébaud (1986, apud COVA, 2011, p. 164) a palavra maternidade tem

familiar, para aquelas mais pobres uma despesa extra com alimentação, moradia, etc, enquanto para as mais altas um dinheiro que não seria mais investido, como na “compra de um carro” (THÉBAUD, 1985, p. 288).

³⁸⁹ Ainda hoje há poucos brinquedos direcionados ao público infantil mais amplo. Em um rápido levantamento no site de busca de imagens do Google, quando digitamos “brinquedos de meninas” um universo rosa e lilás surge: são brinquedos delicados em sua maioria, maquinhos que “fabricam” algum tipo de alimento, acessórios para casa - batedeira, ventilador, geladeira, telefone, etc. -, maquiagem, bonecas para maquiagem e corte de cabelo, bebezinhos, bonecas (dessas poucas são negras ou de outras cores). Há apenas alguns brinquedos que não são do universo do lar, entre eles está a própria boneca Barbie que leva uma vida bastante independente, sempre trabalhando com algo novo e possuindo sua própria casa –, jogos, conjunto para desenhos, instrumentos musicais. Isso contrasta fortemente com o que encontramos como “brinquedos de meninos” no mesmo site: poucos deles são delicados, mesmo para as crianças menores; sua grande maioria é azul; são inúmeros automóveis de todos os tipos, tanto em escalas menores, como maiores para conseguirem andar; robôs; brinquedos de montar; personagens de luta; oficinas mecânicas; jogos; instrumentos musicais; armas, tanques de guerra, fortes; navios piratas; há apenas um ou outro bebê; kits para engenheiros, médicos; telefone; etc. Disponível em: <https://cutt.ly/Dp5m4ao> e <https://cutt.ly/tp5QyyS>. Acesso em: 18/05/2020.

Algumas dessas imagens tentam desconstruir certos estereótipos de gênero ligados a eles, estes são fabricados por empresas como a sueca Top Toy e a estadunidense GoldieBlox, oferecendo novas oportunidades para que meninos e meninas possam ter experiências mais amplas. A GoldieBlox lançou em 2013 uma propaganda que incentiva à formação de futuras engenheiras: <https://www.youtube.com/watch?v=Sg4dhYlakJI>. Em 2017 a BBC fez um experimento em que testaram adultos em relação aos brinquedos que dariam as crianças para brincar, sem que eles soubessem as crianças estavam com roupas trocadas em relação ao que se espera de seu gênero, os quatro participantes acabaram reforçando estereótipos de gênero na escolha dos brinquedos dados às crianças. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-40974995>.

vários significados, entre eles: um estado, ser/torna-se mãe; “uma função reprodutiva, a ação de carregar e de colocar crianças” no mundo; e uma representação artística, é em parte o que encontramos na Figura 62.

Na imagem (Fig. 62) Léonnec também aborda a mesma brincadeira de criança, mas a jovem vai um pouco mais longe: ela “amamenta” sua “filha”³⁹⁰. Assim como na figura anterior (Fig. 61), ela está sentada em uma cadeira apoiando seus pés em uma almofada. Sabemos que se trata de uma boneca, tanto pelo título e legenda “A escola maternal / Uma menina boa para casar”, como o próprio tipo da que é amamentada, uma figura dura, sem vida, de cabelo azul e pele laranja. Alguns elementos trazem a moça para o mundo dos adultos: as meias 7/8 semitransparentes, o uso de um quimono longo, os sapatos de salto, bem como a própria amamentação, embora esta seja apenas simulada.

O título e legenda reforçam os valores tradicionais ligados à mulher, o casamento e a maternidade como seus horizontes, tal como o quanto uma mulher é valorizada a partir de um referencial masculino, neste caso, de que ela seria um bom partido para se casar com um homem. O que mais um homem que sonhasse em ter filhos poderia querer naquele momento? Uma vez que havia cada vez mais mulheres que escolhiam sobre se teriam bebês ou não? Ser desejável aos homens, nesse sentido, era ser aquilo que eles desejassem, como se só o olhar masculino pudesse aprovar a própria valorização da mulher, mesmo que esta esteja brincando com o que quer: o corpo materno seria assim “efeito ou consequência de um sistema de sexualidade em que se exige do corpo feminino que ele assuma a maternidade como essência do seu eu e lei de seu desejo” (BUTLER, 2017, p. 163).

É interessante notar aqui a relação ambígua que se encontra na amamentação da personagem: se por um lado ela seria uma adolescente/criança que deseja ser mãe, sendo vista como uma boa jovem para se casar, uma vez que era se esperado que os casamentos gerassem crianças; por outro, pelo olhar masculino da revista, há uma forma de sexualização dessa juvenzinha, mesmo que esta esteja amamentando e que tal ato no período (e ainda hoje) fosse visto como uma forma da mulher enquanto ser sagrado e intocável nessa condição. A presença

³⁹⁰ A imagem lembra visualmente uma fotografia recente da atriz Isis Valverde que foi publicada em sua conta do Instagram (em dezembro de 2019, disponível em: <https://www.instagram.com/p/B53xk0mB490/>). A atriz tirou uma foto amamentando o filho de um ano de idade, os seios não aparecem totalmente, e ela está sentada, vestindo um conjunto de calças e quimono. Ela olha diretamente para a câmera. A foto foi amplamente comentada em seu perfil, uma boa parcela dos comentários sexualizava e erotizava o gesto, criticando a artista por tê-la feito, outros tirando proveito para sua própria excitação sexual. Aonde quero chegar com isso? Se praticamente cem anos depois ainda temos este tipo de situação sendo erotizada e criticada, os anos 1920 não parecem tão longe assim em relação a objetificação do corpo da mulher.

de uma criança mamando em um seio poderia/deveria atuar como uma barreira para interpretar tal ato como erótico, mas uma visão distorcida sobre isso continua acontecendo³⁹¹.

Se o aleitamento materno era ainda utilizado como uma forma de negação às relações sexuais como apontou Weber (1988), ele também o lembrava tanto pela sua negação, como pelo próprio fruto que foi gerado por meio dela. Ele ainda serve como pretexto para autor mostrar os seios de uma jovem que não se dá conta que é vista. Podemos observar outro ponto “contraditório” dessa imagem se a comparamos com as outras imagens da revista: ela é uma das únicas que coloca a maternidade sob um ponto positivo, embora seja relativo ao olhar masculino.

Segundo Jean-Claude Bologne a nudez feminina como desejo e uma manifestação erótica foi instaurada no final da Idade Média, enquanto que o seio feminino foi mais enfatizado nessa estrutura a partir do século XVIII, com a construção do amor romântico, sendo evidenciado pelos cortes das roupas e acessórios utilizados (SANDRE-PEREIRA, 2003, p. 475). Atualmente ele, assim como as nádegas, é uma das partes dos corpos “expostas” que é considerada como símbolo do erótico. De acordo com Gilda Sandre-Pereira (2003, p. 475-476) a amamentação foi encarada muitas vezes ao longo da história como uma fonte de prazer sexual para a mulher, que foi enfatizado mais tarde pela psicanálise, como uma contraposição à noção do amor materno “idealizado”³⁹².

Assim como ter filhos era considerado um dever patriótico das mulheres, o seu seio foi “politizado” como instrumento de Estado para promover o desenvolvimento da nação (MEYER, 2000, p. 122), e como símbolo da República (PERROT, 2012, p. 75) existindo inúmeras representações artísticas e propagandísticas sobre o tema, além de frases críticas como: “mamar nas tetas do estado”. Dessa maneira, a juvenzinha num futuro, quem sabe próximo, atenderia as demandas solicitadas pelo estado e aprovadas pelos mais conservadores. Nas duas imagens (Fig. 61 e 62) a possibilidade da maternidade ou não parece ser uma escolha das jovens, mesmo que cada uma dela carregue uma ambiguidade em relação aos homens.

³⁹¹ Não adentro aqui na relação entre os seios como parte erótica para a mãe e seu parceiro quando esta não está amamentando, que muitas vezes acaba se associando à visão do corpo materno – ou parte dele – como algo sagrado, intocável.

³⁹² Além disso, enquanto que a nossa classe em termos da zoologia e de nossa definição é associada à figura feminina, aos seios e ao ato de mamá-los (diferentes de outras classes), nossa espécie é definida pela figura do *Homo sapiens* (terminologias criadas por Lineu em 1758): “Assim, na terminologia de Lineu, uma característica feminina (as mamas lactentes) liga os humanos aos seres brutos, enquanto que uma característica tradicionalmente masculina (a razão) marca nossa separação deles” (SCHIENBINGER, 1998, p. 227 apud MEYER, 2000, p. 123), reforçando mais uma vez a relação entre a mulher como ligada estritamente à natureza a qual tem que ser significada pela cultura, que estaria relacionada ao homem (SANDRE-PEREIRA, 2003, p. 474; BUTLER, 2017, p. 74-75; PRECIADO, 2016, p. 139). Este seria um dos meios pelos quais a tecnologia de gênero constrói binários tido como “naturais” em relação ao sexo e gênero (PRECIADO, 2016, p. 142-146).

A Figura 62 joga com a ambivalência, ao mesmo tempo que representa vários valores tradicionais, ela também traz o novo. Não há uma presença masculina na cena, a não ser pelo título/legenda e por quem pode observá-la. Ela estaria preocupada a respeito de um futuro marido para ter um filho, ou gostaria de ter um filho de forma independente, como a futura Monique buscará em o livro *La Garçonne*³⁹³? Em ambos os casos, parece ser uma escolha também da jovem e não apenas uma imposição. Ainda que algumas das brincadeiras sejam um dos métodos mais eficientes das tecnologias de gênero na construção de suas performatividades³⁹⁴.

De acordo com Mercedes Expósito García (2016, p. 130) eram vários os motivos para o declínio do número de casamentos no final do XIX e começo do XX (em oposição aos dados de Weber, 1988, mencionados anteriormente), mas destaca a escolha feminina como um fato essencial para este cenário, atuando também como uma forma de crítica aos valores da feminilidade impostos até então:

[...] rejeitaram a moral do autossacrifício e obediência imposta pelos códigos estabelecidos, e que, portanto, trataram de atuar de maneira livre, assumindo deste modo uma conduta imprópria tanto que a independência atentava contra as normas do decoro feminino e era quase automaticamente qualificada como uma masculinização impeciente nas mulheres (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 130).³⁹⁵

A maternidade só se torna interessante aos artistas de *La Vie Parisienne* no momento em que esta figura é dessacralizada, o caráter ambíguo em relação a esta função volta a aparecer: se elas são criticadas, satirizadas por escolherem não ter bebês, por outro quando os têm elas também o são, ao menos que esse seu cargo seja de algum modo favorável ao olhar masculino sobre elas e/ou sobre suas filhas. Ainda existia um outro fator, durante esse período os homens

³⁹³ Monique buscou ter um filho de maneira independente, buscando nos homens aquilo que eles associavam às mulheres, o papel de reprodutor (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 195).

³⁹⁴ Lembramos aqui mais algumas afirmações da Ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos Damares Alves, como: “No momento em que coloco a menina igual o menino na escola, o menino vai pensar: ela é igual, então pode levar porrada. Não, a menina é diferente do menino. Vamos tratar meninas como princesas e meninos como príncipes”, ou ainda, “Atenção, atenção: é uma nova era no Brasil: menino veste azul e menina veste rosa”. Tendo afirmado posteriormente que era uma “metáfora contra a ideologia de gênero”, sem conseguir compreender, que o que faz é perpassado por valores construídos acerca do mesmo, ao instituir diferenças tidas como naturais, mas que são, na verdade, construções sociais que primam pela manutenção da hierarquia de valores associadas a homem e a mulher, sendo esta última sempre subjugada ao primeiro, em que também descarta a possibilidade de outras vivências não binárias. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damares-em-video/> e <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral/menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damares-alves,70002665826>.

³⁹⁵ “[...] rechazaron la moral de auto sacrificio y obediencia impuesta por los códigos establecidos, y que por tanto trataron de actuar de manera libre, asumiendo de este modo una conducta impropia en tanto que la independencia atentaba contra las normas del decoro femenino y era casi automáticamente calificada como una masculinización impeciente en las mujeres. (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 130).”

concorriam com os seus filhos à atenção da mãe/esposa, pois não era aconselhável ter relações sexuais enquanto a mulher estivesse na fase do aleitamento. A mãe relacionada a visão idealizada de ser quase divino, sagrado, não parece ser interessante à revista, uma vez que o que se tentava vender era as ilustrações galantes e/ou humorísticas.

As *garçonnes* colocam em xeque a questão da instituição do casamento, primeiro por muitas delas não quererem se casar e manterem outras formas de relacionamentos, e segundo, quando se casavam muitas eram “insubordinas” à instituição, afastando-se da imagem do “anjo do lar” e do “sagrado doméstico”: a mulher submissa ao marido, devota ao seu lar, marido e filhos.

A escolha pelo casamento foi feita por uma das *garçonnes* de Léonnec em um pôster de 1929 (Figura 63). O artista utiliza um artifício bastante usual entre os artistas de *La Vie Parisienne*: a comparação entre atitudes e cenas contemporâneas em relação a como elas seriam no passado (já vista na Figura 58), para comparar a noite de núpcias³⁹⁶ de uma noiva de 1829 e de outra de 1929.

A noiva de 1829 é preparada por familiares e/ou criadas para provavelmente (ou o que pelo menos era o esperado socialmente) o que seria sua primeira experiência sexual: elas a ajudam a trocar de roupa, no retoque da maquiagem e a protegê-la o quanto podem do olhar do seu marido. Algumas das roupas se assemelham com as da Figura 58 e também 57, assim como os cabelos ruivos. A jovem noiva é delicada, praticamente toda coberta com um longo vestido e uma longa capa, sua expressão, bem como sua posição, lembram retratos antigos de virgens. Nesse contexto, a prática do estupro nupcial era algo, infelizmente, frequente³⁹⁷: “Evidentemente, como uma mãe do século XX advertia sua filha na véspera de seu casamento: ‘Uma mulher deve aceitar tudo o que o marido deseja. É duro, porque há homens que querem todos os dias’” (WEBER, 1988, p. 112-113). Assim, o sexo, para a maioria das mulheres casadas desse período (e mais uma vez, acontece em muitos casos ainda hoje), não era por prazer, mas sim apenas com a finalidade reprodutora, o prazer era tido como um privilégio dado aos homens e às prostitutas. O sistema patriarcal ao mesmo tempo que exige da mulher recato e pudor em relação ao sexo, que deve servir como reprodutivo, também esperava exercer sua sexualidade com as mulheres, mas àquelas que não seriam mães de seus filhos e filhas, e sim

³⁹⁶ A noite de núpcias era um tema frequente na revista, durante o século XIX, a mulher era vista como “objeto, inocente e vítima”, mas também como aquela que busca o prazer (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 180).

³⁹⁷ Até o século XIX o estupro conjugal era algo comum, uma vez que a mulher era vista como propriedade do marido (BEAUVOIR, 2016, p. 386). De acordo com o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2019, realizado pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, as mulheres representam 81,8% das vítimas de estupro no Brasil e dessas, 53,8% tinham até treze anos de idade.

suas amantes e/ou prostitutas. A jovem noiva parece estar em “conformidade” com esses valores, mostra-se recatada e “pronta” para cumprir um papel que lhe foi designado. O aspecto conservador de 1829 também pode ser visto pelas roupas das mulheres, que demarcam claramente uma classe mais abastada:

A moda numa sociedade conservadora é funcional apenas no sentido mais simbólico. Num mundo em que o ócio é vital para o prestígio social, as roupas elegantes declaram que, desconsiderando os aspectos práticos, seus usuários podem pagar o supérfluo, o fútil ou o simplesmente desfrutável. Calçados frágeis, tecidos diáfanos, chapéus precários proclamam sua própria inutilidade e a incapacidade do usuário para desempenhar tarefas físicas aviltantes. Quanto menos funcional a indumentária, maior prestígio aparenta. A simplicidade, cara à ideologia revolucionária, é venerada apenas brevemente, logo descartada pelos babados e folhos que sugerem riqueza. (WEBER, 1988, p. 122)

De acordo com Weeks (1998, p. 31,37) o sexo era compreendido moralmente como exclusivo para a reprodução, qualquer prática que o fizesse sem essa finalidade era vista como pecado e havia mais um porém: essa relação deveria ser feita apenas dentro de um casamento. Assim, as relações apenas por prazer, mesmo que dentro do casamento; homoafetivas; sexo anal; com amante ou prostituta eram condenados pelos valores tradicionais de parte da sociedade mais conservadora. Mesmo o casamento ainda era associado a esses valores, a partir da Lei de 1896 as jovens de até 21 anos poderiam se casar apenas com o consentimento dos pais, a idade legal era 16 e 18 anos (LEJEUNE, 2019, p. 6), buscando ter maior controle sobre a vida sexual das mulheres mais jovens. Com raras exceções, as feministas francesas da primeira onda feministas não lutavam pela liberdade sexual, era um discurso mais moderado e geralmente se referia a higiene e a à saúde; as anarquistas e neomalthusianas feministas lutavam por uma maior liberdade sexual, defesa do amor livre e do direito ao prazer, algumas recusavam o casamento visto como servidão feminina, outras aderiam a defesa virgindade; enquanto que algumas feministas radicais também falavam de seu ódio aos homens, vistos por elas como inimigos (BARD, 1995, p. 217-223).

Assim, a jovem contemporânea ao artista, parece destoar desse modelo mais tradicional, tendo certo poder sobre o próprio corpo e suas escolhas. A noiva de 1929 é muito diferente da anterior, ela está bastante à vontade com a situação. Ela conversa de igual para com o seu marido, preparando um coquetel para os dois. Ambos vestem roupas muito parecidas: pijamas de calças e camisa, sapatos vermelhos, além disso, fumam cigarros. Assim como em outras imagens analisadas aqui, o autor deixa vestígio suficiente para que possamos compreender que não se tratam de pessoas do mesmo sexo: é possível ver os seios da *garçonne* e ela ainda usa sapatos de salto, também há, como na outra, uma grinalda deixada sob um dos

móveis; o homem senta com as pernas cruzadas bem abertas, enquanto a mulher está com as pernas juntas. O comportamento do homem perante a nova mulher, aponta para uma própria mudança da masculinidade e dos valores, compartilhando com a sua companheira uma relação mais igualitária e não de alguém superior, que teria todos os direitos sobre ela.

A cena também aborda uma nova relação com a questão do pudor. O declínio do pudor em relação aos corpos, segundo Anne-Marie Sohn (2011, p. 109-113), está ligado a mudanças comportamentais, entre eles a autora destaca a nova forma de se relacionar com a praia, o lazer, os esportes e as modas associadas a essas práticas (para os mais moralistas a moda praia era vista como indecente), responsáveis também pelas transformações de padrões de beleza, na construção de um corpo magro e definido: o corpo passa a ser cada vez mais exposto em espaços públicos e isso acaba refletindo no âmbito privado, nas relações de casamento por amor; nesse sentido, Pascal Ory (2011, p. 156) aponta para as “tendências massivas” nas construções corporais. Apesar dessas transformações, as relações sexuais ainda eram mais frequentemente realizadas com pouca ou nenhuma iluminação (SOHN, 2011, p. 133).

O sexo fora do casamento se torna mais comum no período entreguerras, com cerca de 1/3 se relacionando sexualmente antes do casamento, no entanto, ela ainda se dá de forma clandestina. (SOHN, 2011, p. 140-142). Mesmo com esse aumento, a visão sobre o marido e a esposa “ainda é tradicional”, prevalecendo dentro das famílias a divisão de papéis associadas tradicionalmente a cada gênero, com ideais próximos esperados por cada e de cada um: que sejam pessoas trabalhadoras, fiéis, de boa aparência, boas amantes, que não sejam “alcoólatras e nem pervertidos”, que os marido não sejam “fracos”, e também quase não se pede mais mulheres “doces e graciosas” (SOHN, 2000, p. 144-145). A escolha do noivo ou da noiva se tornava mais livre, geralmente, tornam-se conhecidos em espaços da mesma classe e sociabilidade, em que espaços de lazer e as novas danças modernas favorecem novos contatos corporais (SOHN, 2000, p. 144).

A *garçonne* de 1929 (Fig. 63) se difere da mãe de Monique de *La Garçonne*, que simboliza o papel da mulher tradicional e ao mesmo tempo hipócrita das mulheres burguesas perante ao casamento, e todas as técnicas que deveriam adotar, como as mentiras, os filhos, sexo sem vontade, para aguentar e sustentar um casamento, muitas vezes falido (MARGUERITTE, 1923; EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 192).



Georges Léonnec, Le coucher de la mariée (O dormir da noiva), *La Vie Parisienne*, nº10, 09 de março de 1929, p. 192-193.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 63 - *Le couches de la mariée*

Nesse sentido, o casamento atuava para muitas mulheres como um mecanismo de controle e limitador de suas experiências no mundo, era uma forma de “afastá-las também do mundo intelectual e, por tanto, das esferas da ação econômica e políticas”, ao mesmo tempo em que proporcionava mais privilégios aos homens, por meio de seu novo status, o de casado³⁹⁸. Assim, outras formas de relacionamento mais abertas e mais livres eram vistas como um perigo ao status quo³⁹⁹. Ou mesmo ser solteira, por escolha, indicaria uma posição política de preferir outros trabalhos ao invés o do casamento: “[...] uma decisão pessoal por parte de quem escolhia o trabalho em fábricas, oficinas e escritórios, frente ao que consideravam a tirania do marido, do amor e dos filhos.” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 130)⁴⁰⁰.

Os elementos compositivos trazem à cena uma relação mais cúmplice em que ambos parecem partilhar e ter feito aquela escolha não por obrigação:

O que era verdadeiramente escandaloso [em *La Garçonne*] era que esta jovem não era prostitua, mas sim uma jovem normal, o realmente vergonhoso era contar até o detalhe acontecimentos que violavam a normativa dos hipócritas costumes burgueses, especialmente a de uma dupla moral para homens e mulheres que o autor [Victor Margueritte] considerava caduca e suspeita. (EXPOSÍTO GARCIA, 2016, p. 17)⁴⁰¹.

Da mesma forma que Monique de *La Garçonne*, ela não parece submissa ao homem, como na imagem de 1829, em que podemos notar certa apreensão pelo o que estava por vir. Construir novas formas de relacionamento, mesmo dentro do casamento, era trazer um questionamento sobre ele enquanto uma instituição moldada em valores tradicionais. Os novos estilos de vida colocavam muitas vezes em xeque a moral puritana (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 237). A *garçonne* de 1929 tem praticamente o mesmo comportamento do que se esperaria de um homem, sua segurança em relação a noite de núpcias, parece dizer que não era a sua primeira vez com um homem, assemelhando-se, desse modo, da figura de Monique, sua antecessora.

Assim como a mulher símbolo de 1930 (Fig. 58), e a herdeira de 29 (Fig. 57) a noiva de 1929 (Fig. 63) estão em um forte contraste em relação à sociedade de cem anos atrás, elas

³⁹⁸ A própria escritora Colette havia passado por um casamento extremamente abusivo com Willy, foi após o divórcio que pôde vivenciar outras experiências afetivas e sexuais (MASSIE, 1989).

³⁹⁹ Desde o século XIX na França, haviam aqueles que defendiam um casamento mais igualitário em termos intelectuais, ao mesmo tempo que pensavam que o papel da mulher ainda era devotado à família (SOHN, 2000, p. 128).

⁴⁰⁰ “[...] una decisión personal por parte de quienes elegían el trabajo en las fábricas, talleres y oficinas, frente a lo que consideraban la tiranía del marido, del amor y de los hijos.” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 130).

⁴⁰¹ “Lo verdaderamente escandaloso era que esta joven no era una prostituta sino una chica normal, lo realmente vergonzoso era contar hasta el detalle acontecimientos que infringían la normativa de las hipócritas costumbres burguesas, especialmente la de una doble moral para hombres y mujeres que el autor consideraba caduca y sospechosa.” (EXPOSÍTO GARCIA, 2016, p. 17).

representam o novo, a ruptura, bem como a maioria das personagens analisadas aqui. Monique que passa boa parte do livro criticando o casamento como uma forma patriarcal de submissão da mulher, ao final acredita no amor e num relacionamento baseado na partilha, embora isto não queira dizer exatamente que seja um casamento (MARGUERITE, 1923; EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 191).

2.2 Outros tipos femininos

Além das *garçonnes* haviam outros dois tipos femininos, que representavam uma quebra nos valores heteronormativos e patriarcais (mesmo em que alguns momentos eles também possam ser utilizados para reafirmar tais posições), são elas: as lésbicas e as feministas. As subculturas e minorias sexuais podem ser vistas como resistência (WEEKS, 1998, p. 36).

Em alguns momentos essas figuras estão associadas à própria *garçonne*, como é o caso das imagens trabalhadas aqui, no entanto, elas foram divididas em novos tópicos temáticos afim de tornar as leituras mais didáticas.

O relacionamento afetivo/sexual entre duas mulheres acompanha a própria história de *La Vie Parisienne*, que embora em termos quantitativos, ainda mais se comparados com outras tipologias femininas, seja pequeno, ela sempre foi abordada de alguma forma, seja por ilustrações ou textos, ainda que em boa parte delas, o ser lésbica, seja traçado de uma maneira muito sutil, muitas vezes apenas sendo sugerido por estarem dançando juntas ou estarem “à vontade” em um mesmo ambiente. De acordo com Wiser (2009, p. 128) e Lejeune (2019, p. 14) a homossexualidade na França não era crime.

As feministas são menos frequentes ainda nas páginas da revista e costumam aparecer principalmente quando no cenário político se discute, mais uma vez, a participação feminina nas eleições, seja como eleitora, seja como candidata.

Segundo Mercedes Expósito García (2016) a *garçonne* causava medo em uma sociedade machista, tanto por se aproximar de modos e modas que não eram considerados os seus e sim dos homens, mas também por poder ser qualquer mulher.

2.2.1 Lésbicas

As próximas quatro Figuras (64, 65, 66 e 67), duas de G. Pavis e duas de Armand Vallée, abordam casais de lésbicas de maneiras muito semelhantes visualmente: todas estão dançando em pares, seja sobre o gelo ou em salões de festas, além disso, como todas as outras apresentadas aqui, são brancas. Em cada uma das ilustrações o casal é formado por “opostos”: uma loira e uma morena e que também contrastam nas cores de seus vestidos uma usando preto e outra algum tom de vermelho – com exceção da Figura 66 que cada uma utiliza um tom de azul, onde o vermelho marca presença no chão –, elas são bastante parecidas entre si, variando apenas os cabelos, que são todos curtos, e as roupas. Todas estão com roupas de festa, com exceção das jovens que patinam sobre o gelo e que “milagrosamente” neste caso, estão vestidas com roupas adequadas ao clima – cobrindo todo o seu corpo, dando a ver apenas seu rosto, tornozelos e mãos –, as demais usam vestidos que marcam os seus corpos ou pelo comprimento curto e movimentos – que deixam ver suas meias 7/8 semitransparentes, e decotes nas costas e/ou na frente dos vestidos –, ou ainda pelo seu caimento, que salienta as nádegas, coxas, panturrilhas e seios.

O que as diferencia é a direção dos olhares das personagens, o cenário em que estão situadas, bem como os títulos e legendas. Em “Idílio sobre o gelo” (Fig. 64), de 1922, G. Pavis opõem a cena calma e delicada, ao pequeno poema que o acompanha: “Uma é morena e a outra é loira; / Elas se amam de amor profundo. / Moral: O fim do mundo!”. (Na tradução se perde a rima do primeiro verso com os demais). O casal está de frente para o público, a primeira, vestindo um chapéu de asas, olha para frente, para nós, enquanto a outra olha para o lado, como se estivesse se deixando se levar. A jovem que está atrás segura sua namorada pela cintura, além do olhar e dessa mão, o resto dos movimentos estão sincronizados. O que indica seu relacionamento é o fato de patinarem coladas uma à outra, a mão da cintura e o poema crítico. Duas mulheres namorarem, se amarem era visto como “o fim do mundo” – o governo atual, bem como seu eleitorado, continua tendo a mesma perspectiva sobre as relações homossexuais, assim como qualquer outra minoria é tratada com desprezo pelos mesmos –, por desestabilizarem as convenções da heteronormatividade compulsória: ou seja, os homens não teriam espaços nessas relações, o mundo não giraria em torno deles, bem como, acreditavam que essas mulheres não poderiam/queriam ter filhos. Assumindo, de certo modo, os poderes que antes seriam exclusivos dos homens, como o poder de decidir sobre a própria vida.



G. Pavis, *Une idylle sur la glace* (Um idílio sobre o gelo), *La Vie Parisienne*, nº43, 28 de outubro de 1922, p. 892, contracapa.

Uma é morena e a outra é loira; / Elas se amam de amor profundo. / Moral: O fim do mundo!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 64 - *Une idylle sur la glace*



Armand Vallée, *A quoi pensent les jeunes filles* (O que pensam as garotas), *La Vie Parisienne*, nº16, 19 de abril de 1924, p. 329.

— Olhe para o Freddy com sua noiva... Como ele a sacode! / - Nem fale, ele pensa na noite de núpcias e faz a cesta lidar com a dança. [quando se tem vantagens sobre aquilo que se leva, sem que a pessoa fique sabendo].

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 65 - *A quoi pensent les jeunes filles*



G. Pavis, Un endroit bien Parisien (Um lugar bem parisiense), *La Vie Parisienne*, nº18, 02 de maio de 1925, p. 318.

O cabaré é russo, as dançarinas são inglesas e a dança é americana. Quanto ao público, ele é de todos os países do mundo.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 66 - Un endroit bien parisien



Armand Vallée, L'amour donne des ailes... /... et la valse des jambes (O amor dá asas .../ e a valsa dá pernas), *La Vie Parisienne*, nº18, 04 de maio de 1929, p. 363.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 67 - L'amour donne des ailes...

As instituições sociais nas quais o sexo homossexual é praticado pode inverter aquelas associadas com o comportamento heterossexual dominante (promíscuo *versus* contido, público *versus* particular, anônimo *versus* conhecido, e assim por diante), mas ambas operam dentro de um sistema estruturado de acordo com a presença e a falta (SCOTT, 1998, p. 304).

Assim, essas identidades encontram-se num “terreno de disputa” interno e externo (SCOTT, 1998, p. 313), enquanto algumas tentam se legitimar, outros tentam diminuir ou criticar essas “novas” formas. Há, nesse período, de acordo com Bard (1995, p. 197), a formação de uma contracultura lésbica que já não se esconde, muitas delas eram criticadas por não serem femininas, ao mesmo tempo, enquanto na Alemanha e na Grã-Bretanha a homossexualidade se formava em comunidade, na França ela se dava de forma mais individual, sendo “não organizada e fragmentada”, apesar de, posteriormente, ser mais aceita nela que em outros países (SOHN, 2011, p. 147-150). Além disso, a homossexualidade das mulheres era constantemente ignorada, pois reconhece-la era uma forma de “[...] admitir que as mulheres poderiam ter uma sexualidade autônoma. Ademais, se a sua função reprodutora não sofresse alteração, acreditava-se que elas fossem reeducáveis.” (SOHN, 2011, p. 144). Para Dolores Juliano (2002, p. 42) as lésbicas podem ter sido menos reprimidas socialmente, pois de alguma forma se aproximariam de “[...] condutas atribuídas ao modelo de prestígio masculino [...]”⁴⁰².

Quase dois anos mais tarde Armand Vallée apresenta “O que pensam as garotas” (Fig. 65). Neste caso a relação afetiva só é indicada pelo fato de dançarem juntas. Em 1929 essa situação será renovada pelo artista em “O amor dá asas .../ e a valsa dá pernas” (Fig. 67), em que as duas jovens que se amam, rodopiam pelo salão, como se o que importasse fosse apenas aquele momento entre elas, trazendo leveza ao tema e contrastando fortemente com a abordagem textual da Fig. 64. As asas que antes apareciam apenas no chapéu de uma das jovens, como se suas ideias tentassem voar, mas ainda estariam presas em sua cabeça; as asas da Figura 67 são mais leves, fazem com que flutuem, com que possam chegar onde queiram. Na Figura 65 as jovens amantes além de dançarem, também prestam atenção no que acontece em sua volta, como o casal formado por Freddy e sua noiva. A cena de dança que elas assistiam “obviamente erótica”, era uma ironia sobre a posição delas? Um casal de lésbicas comentando sobre a vida alheia de um casal, que embora estivesse muito afobado ainda se constituía enquanto um casal normativo.

Num contexto marcado pela heterossexualidade compulsória o homem pode utilizar a dança para se aproveitar da sua noiva, quase que numa relação sexual em público, mesmo que

⁴⁰² “[...] conductas asignadas al modelo de prestigio masculino [...]” (JULIANO, 2002, p. 42).

esta cena esteja além do que é visto e expressa apenas pelo olhar/fala do casal de mulheres que ocupam o centro da narrativa. Aquilo que é aceito numa sociedade heteronormativa não está presente visualmente na cena, ao contrário, são as lésbicas que ocupam o centro de toda a imagem, com dois casais apenas esboçados atrás de si, que parecem ser formados por um homem e uma mulher cada um. Vallée marca, dessa maneira, o peso distinto para as diferentes formas de relações, as consideradas normativas e as que não eram. No entanto: “Porque a heterossexualidade é uma tecnologia social e não uma origem natural fundadora, é possível inverter e derivar [...] suas práticas de produção da identidade sexual” (PRECIADO, 2016, p. 22).

As diferenças presentes entre a Figura 65 em relação a 64, também aparecem nas Figuras 66 e 67 em que a relação afetiva entre as mulheres não é colocado de modo negativo. Em 1925 Georges Pavis parece ter deixado de lado a visão de 1922. Nela o artista brinca com “Um lugar bem parisiense”, que consistia na diversidade cosmopolita presente em um cabaré, que “é russo” e onde “as dançarinas são inglesas e a dança é americana”⁴⁰³. Quanto ao público, ele é de todos os países do mundo”. As dançarinas, assim como nas demais imagens deste grupo, dançam juntas (embora o americano aqui se refira aos Estados Unidos, a dança lembra bastante o tango); elas são o centro do espetáculo do cabaré, sendo iluminadas por um feixe de luz bem forte, deixando na penumbra o resto do espaço, entre eles o público, formado por homens e mulheres, no primeiro plano há uma garrafa de champanhe num balde sobre a mesa, enfatizando o aspecto celebrativo do lugar. Elas não espantam ninguém, ao contrário, todos estão voltados a elas com atenção, um dos homens chega a bater palmas pelo espetáculo. Wiser (2009, p. 26) aponta os cabarés parisienses, casas de espetáculos, bem como os espaços de intelectuais modernistas, enquanto lugares mais livres, menos reprimidos em relação aos diferentes tipos de sexualidade⁴⁰⁴.

⁴⁰³ Em 1927 estimava-se cerca de quarenta mil imigrantes dos Estados Unidos na França (WISER, 2009, p. 210). “A drástica desvalorização do franco francês era apenas um dos motivos que atraíram a Paris a primeira leva de americanos. No mesmo dia em que os jornais anunciaram o aumento do pão, 1º de janeiro de 1920, o dólar estava valendo 26,76 francos – uma única nota das “verdinhas” dava para comprar pão para o mês inteiro” (WISER, 2009, p. 37).

⁴⁰⁴ Muitas das imigrantes montaram seus próprios “salões” em Paris, entre eles um dos mais famosos entre os artistas de vanguarda, sobretudo para os cubistas, foi o de Gertrude Stein, que havia se mudado para a capital francesa em 1902 (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 265). Outro salão importante foi o de Natalie Barney, que durou mais de sessenta anos, onde, em 1922 Colette e Paul Poiret – na forma como é tratado por *La Vie Parisienne* parece ser íntimo da revista – apresentaram a peça *A vagabunda*, adaptada da obra de Colette de 1910 (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 270-271; WISER, 2009, p. 130). Além de Stein e Barney, existiam outras lésbicas e bissexuais famosas na época, como: Djuna Barnes, Thelma Wood, Rennée Vivien, Liane de Pougy, Dolly Wilde (sobrinha de Oscar Wilde), a musicista e princesa de Polinac, Winnaretta Singer, Ethel Smith, Romaine Brooks, Violet Trefusis, Vita Sackville-West, Wanda Landowska (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 282; WISER, 2009, p. 130); Violette Morris, Marthe Hanau, Suzy Solidor (LEJEUNE, 2019, p. 12).

A chave de leitura talvez seja de que na Figura 64 as *garçonnes* não estão com seu corpo a mostra, todo ele está coberto, impedindo qualquer olhar sobre eles, enquanto nas outras (Fig. 65, 66 e 67) os corpos das jovens são bem delineados, há sensualidade em seus movimentos, mesmo que estes sejam feitos “só” para si. Se pensarmos que as imagens são direcionadas a um público específico, como visto no Capítulo 1, sabemos que não é “só” para elas mesmas que seus corpos fossem desenhados dessa maneira, eram para ser apreciados pelos leitores, consumidores de *La Vie Parisienne*. Dessa forma, como na elaboração de uma equação, quanto mais se tinha acesso ao deleite dos casais lésbicos, mais estes corpos estavam disponíveis ao olhar do público: elas podem fazer o que querem, desde que beneficie de algum modo o leitor; por isso as patinadoras estarem vestidas com roupas adequadas não era um “milagre”, mas sim uma estratégia narrativa sobre o que seria ou não considerado mais adequado aos artistas e público da revista.

Nas imagens a seguir vemos os casais em situações bem distintas: nos espaços domésticos e nas ruas. Na Figura 68 Fabien Fabiano traz um casal de lésbicas ainda na cama, uma delas está terminando de se arrumar para ir embora, finalizando a meia 7/8 na cinta liga, enquanto a outra ainda deitada debaixo das cobertas. A conversa deixa clara que a relação entre elas é a de amante⁴⁰⁵, uma vez que uma delas é casada com um homem bastante rico, o qual não seria por muito tempo, pois ela gastaria tudo – associando a figura da mulher a uma consumidora compulsiva. Se ela não fosse casada poderia ficar mais com a sua amante, sem se preocupar com as horas? Se o homem fosse de uma classe popular as coisas seriam diferentes? Os valores burgueses são lembrados por elas quando mencionam sobre a existência de um marido e de ele “ser muito rico”. Tal fato poderia levar a um escândalo maior pela sua posição na sociedade? Isso dependeria de um outro fator: como se apresentava perante a ela, que profissão exercia? Se fosse um político isso poderia causar grandes danos à sua carreira; mas também poderia ser uma forma de manter as aparências de uma heterossexualidade compulsória de ambos, como acontecia em muitos casamentos, entre eles, um dos mais conhecidos foi a relação da princesa de Polignac, Winnaretta Singer com Edmond de Polignac. Ao vermos o rosto da mulher deitada na cama, notamos sua despreocupação, ela está admirando sua amante. Da dama de partida, ao contrário, não vemos mais que seu corpo, sendo coberto por acessórios bastantes caros, como se sua posição social fizesse com que ela escondesse sua verdadeira identidade. Assim, quando a jovem “nova rica” deixa de lado o seu marido para se juntar a outra mulher numa cama, ela abandona, ainda que temporariamente, os valores burgueses do “anjo

⁴⁰⁵ Os homens, como veremos no outro capítulo, costumavam ter amantes em *La Vie Parisienne*, assim como as mulheres, mas em sua grande maioria para se relacionar com outros homens.

do lar”: de que uma mulher casada que deveria permanecer fiel ao seu esposo, mantendo-se em casa para cuidar dele e de sua família. Nas paredes do quarto vemos mais uma referência aos pássaros, mas desta vez eles são desenhados de corpo inteiro, um pousado sobre o galho, acompanhando a cabeceira da cama, próximo do rosto da jovem, enquanto o outro voa na outra parede, próximo à outra figura feminina; acompanhando cada um há também o desenho de duas borboletas. Como nas outras imagens, os pássaros parecem simbolizar a liberdade, o desejo de voar longe, de fugir das convenções; já as borboletas e as mariposas eram frequentemente associadas às prostitutas, às mulheres que seriam atraídas pelas luzes, pelo consumo, pelo luxo. Quem sabe as amantes não haviam sido colegas de profissão e uma delas conseguiu “fiscar um bom marido”?

Na Figura 69, ao lado, vemos um comportamento diferente, o casal não está afastado um do outro, mas se tocam, unem as mãos, envolvem-se pelos braços, estando prestes a se beijar na boca. A cena se passa, ao que parece, num restaurante/bar, visto os objetos compositivos, mas um ser é um tanto quanto inusitado nesse ambiente interno e um dos responsáveis pela interpretação que o público deve ter: como um bom moralista, ele quer deixar claro que não se trata de duas mulheres, mas sim de um casal heterossexual, erguendo a toalha da mesa com a boca e mostrando as diferenças nas vestimentas entre as personagens, a mulher usa saia, enquanto o homem usa calças. Os dois são muito semelhantes entre si, parecendo praticamente um espelho: ambos têm o rosto delicado, cabelo preto curtíssimo, usam maquiagem, estão praticamente com a mesma roupa (paletó, colete, camisa, gravata borboleta e um cravo na lapela) e até o mesmo tipo de sapato preto com laço azul. O título e a legenda reafirmam a proximidade visual entre o casal: “Honesto, quem pensa mal... / ou os escrúpulos do cachorro Toby”. O ser honesto aqui, em 1926, era posto por Léonnec como aqueles que criticariam e pensariam mal de um possível relacionamento homoafetivo. Dessa maneira, o Toby⁴⁰⁶ faz a vez de fiscal das relações que para ele, e todos os que chegaram a “pensar mal” do casal, deveria ser exclusivamente heteronormativa, sendo assim, cada um deveria exercer uma diferença visível entre si.

De acordo com Lejeune (2019, p. 11):

A “nova mulher” leva uma vida independente, ou procura fazê-lo, confundindo as identidades sexuais e transgredindo um tabu duplo: “o da diferença sexual pela roupa, mas também a homossexualidade feminina”. Preparada pela explosão da “literatura sáfica” da *belle époque*, a “visibilidade lésbica” se torna fulgurante nos anos vinte, é

⁴⁰⁶ Toby-Chien foi também nome de um cachorro da escritora Colette e personagem de um dos seus livros, *Dialogues de Bêtes* (1904) (*Diálogo dos bichos*), ao lado do seu gato Kiki-le-Doucette. Ao menos algumas de suas histórias foram publicadas em *La Vie Parisienne* em 1907.

um fenómeno parisiense, acompanhado de uma explosão de homofobia, é um símbolo da emancipação feminina, real ou fantasiada⁴⁰⁷.

Vald'Es apresenta os limites do tabu de uma quase sexualidade lésbica. Ambas personagens são tão iguais, mas ainda são separadas por uma tecnologia simples, mas bastante eficiente: a roupa, nesse caso, a calça como determinante da construção de certa masculinidade e demarcador da diferença entre as figuras⁴⁰⁸. Segundo Butler (2017, p. 53) além das diferenças entre os corpos, a heterossexualidade compulsória é regulada pelo desejo de alguém distinto de si, criando assim uma coerência entre os termos sexo, gênero e desejo.

Mesmo que o personagem da direita não fosse homem, pelo menos, segundo o cachorro Toby, este estaria a fazer o papel enquanto tal. As calças, assim como nas imagens analisadas anteriormente, são postas enquanto um símbolo da masculinidade, carregando com si toda uma carga política, como também veremos em algumas imagens sobre as feministas. Nesta imagem, vemos mais uma vez o padrão das diferenças de gênero se borrarem, enquanto a mulher se masculinizaria, o homem se efeminizaria, numa taxa proporcional, em que as diferenças só são feitas para que haja um reforço na leitura e na piada de que aquilo não estaria certo: o casal rompe com os papéis que lhes são atribuídos, tendo ambos a mesma atitude. De acordo com Maria Xosé Agra Romero (2016, p. 11):

[...] a *garçonne* representa uma ruptura, uma subversão de normas e regras, de convenções, cujas raízes são profundas, fundam-se na organização social e política, na diferença dos sexos, naquilo que chamamos de sistema sexo-gênero, por conseguinte, aponta a dimensão estrutural⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ “La « **femme nouvelle** » mène une vie indépendante, ou cherche à le faire, brouillant les identités sexuelles et transgressant un double tabou, « celui de la différenciation sexuelle par le vêtement mais aussi celui de l’homosexualité féminine. ». Préparée par l’explosion de la « littérature saphique » de la Belle Époque, la « **visibilité lesbienne** » devient éclatante dans les années vingt, c’est un phénomène parisien, assorti d’une explosion d’homophobie, c’est un symbole de l’émancipation féminine, réelle ou fantasmée. » (LEJEUNE, 2019, p. 11, grifo no original).

⁴⁰⁸ Desde o *fin de siècle* a figura da mulher vista como masculinizada, ao menos na literatura, estava relacionado aos elementos que usava serem considerados típicos dos homens, inclusive o cabelo curto (SHOWALTER, 1993, p. 42).

⁴⁰⁹ “[...] la *garçonne* representa una ruptura, una subversión de normas y reglas, de convenciones, cuyas raíces son profundas, se hunden en la organización social y política, en la diferencia de los sexos, en eso que damos en llamar sistema sexo-género, en consecuencia, apunta a la dimensión estructural.” (AGRA ROMERO, 2016, p. 11).



F. Fabiano, Entre bonnes mains ! (Em boas mãos!), *La Vie Parisienne*, nº50, 11 de dezembro de 1926, p. 1058, contracapa.

- E eu te digo mais uma vez que fizeste mal em se casar com um homem tão rico!
- Não te preocupes com isso... comigo ele será cada vez menos!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

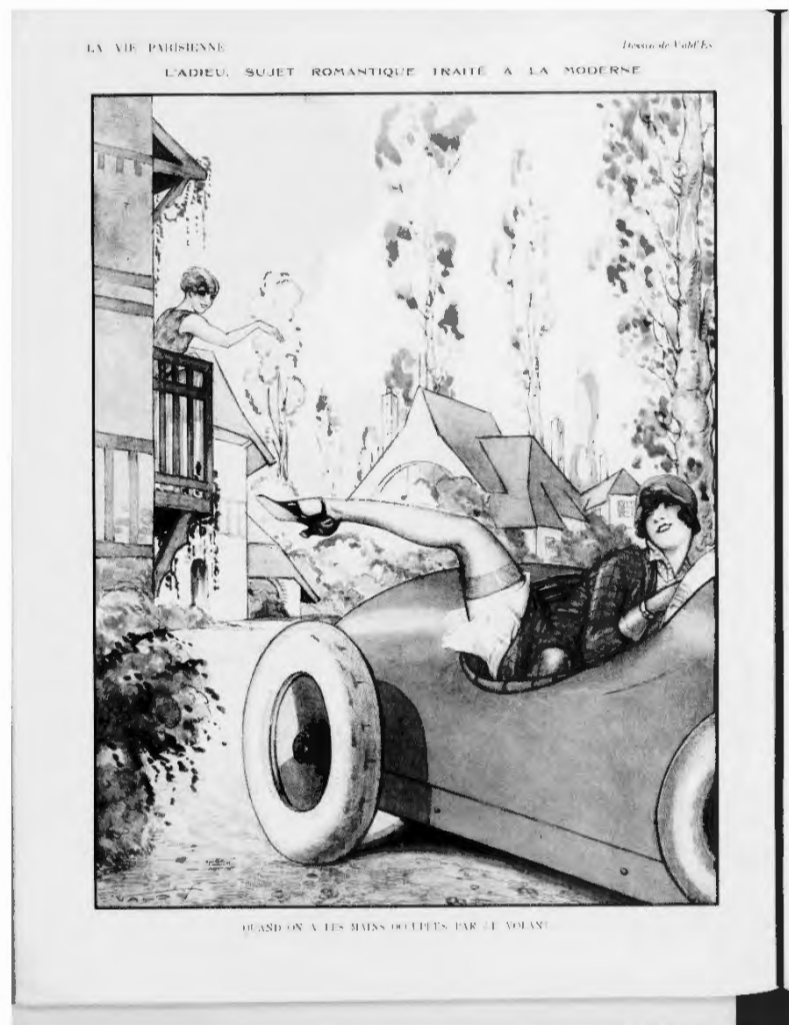
Figura 68 - Entre bonnes mains !



Vald'Es, Honn'y soit qui mal y pense... / ... ou les scrupules de Toby-chien (Honesto, quem pensa mal... / ou os escrúpulos do cachorro Toby), *La Vie Parisienne*, nº45, 06 de novembro de 1926, p. 940.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 69 - Honn'y soit qui mal y pense...



Vald'Es, L'adieu, sujet romantique traité à la moderne / Quando se tem as mãos ocupadas pelo volante), *La Vie Parisienne*, nº17, 28 de abril de 1928, p. 342.

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 70 - *L'adieu, sujet romantique traité à la moderne*



Henry Fournier, Jocelyne, *La Vie Parisienne*, nº24, 15 de junho de 1929, p. 469.
Que charmoso este gigolozinho! Se você aceitasse..? / Seja razoável ou eu desço!! /
– Oh! Como você beija bem! – É de nascença..... / Acidente / Céus! Ele não se move
mais!! / Antiga aventura ao gosto do século XX

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França
Figura 71 – *Jocelyne*

As fronteiras se borram quase que demasiado, ao menos para Toby, a ambiguidade presente na cena torna a sexualidade do casal uma disputa para quem assiste e quem o desvenda – o cão –, uma forma de limitar uma sexualidade que poderia ser vivenciada de maneira mais ampla. Toby que cumpre a função de agente regulador, traz uma visão essencialista acerca da sexualidade, colocando as diferenças genitais como essenciais para a atração entre as pessoas (WEEKS, 1998, p. 29). Mesmo assim, por um instante, a imagem deixa ver o aspecto cultural relacionado à sexualidade, a forma como a interpretamos e relacionamos com ela, colocando a prática heterossexual quanto apropriada, aceitável e moral frente a uma possível homossexualidade, pois, como já afirmado anteriormente, possibilitaria o sexo reprodutivo.

Na Figura 70 encontramos um tipo de relacionamento diferente, fica claro que se trata de um casal lésbico num momento de despedida um tanto quanto inusitada. Vald’Es busca trazer vários aspectos que considerava moderno à um romance: primeiro, duas mulheres namorando; segundo, uma delas indo embora dirigindo um carro; e, por fim, como consequência deste ato que a obriga a dar tchau com uma das pernas – o que acaba deixando visível sua cinta-liga e parte da sua roupa íntima –, enquanto a sua amada acena de um balcão, como Julieta. Este seria o novo caso de amor impossível?

O lugar parece uma casa de campo luxuosa, com várias edificações, o carro também mostra que se trata de uma pessoa que possui uma boa condição financeira. As duas, então, fariam parte de uma camada social privilegiada. Dirigir um automóvel era um desdobramento, entre as classes altas, da prática dos esportes como o ciclismo e o hipismo visto anteriormente.

Se estas não devem dar satisfações a ninguém, nenhum outro personagem é apresentado de forma direta ou indireta na cena, seria mais fácil manter esse relacionamento “moderno”, assim como Natalie Barney podia manter os seus e seu espaço de convívio social mais livre, o seu salão. Dessa maneira, talvez o “amor impossível” só faça referência não aquele contexto específico, mas a sociedade como um todo.

Se andar a cavalo ou de bicicleta poderia levar à lugares distantes, o que se diria de um carro? Como vimos anteriormente ele expandia as possibilidades, permitia maiores discrições (quanto mais afastado, menos pessoas para dar satisfação) como bem mostra a “antiga aventura ao gosto do século XX”.

Assim como na Figura 69 de Vald’Es, na Figura 71 não temos certeza sobre o gênero de um dos personagens. Em “Jocelyne”, de Henry Fournier, só nos damos conta dessa ambiguidade no último quadro. Em ambas não sabemos se trata-se de um transexual⁴¹⁰, de um

⁴¹⁰ Na elaboração de performatividades de pessoas trans binárias, há um aspecto complexo e paradoxal, se em um momento tendem a reforçar certos estereótipos de gênero relacionado ao homem ou à mulher, por outro, em sua

*cross-dressing*⁴¹¹ ou ainda de um homem cis um (pouco efeminado, mais especificamente na Figura 69). Jocelyne é uma jovem que anda sozinha na rua quando é abordada por um rapaz que dirige um carro, galanteador o “gigolozinho” a convida para passear; a jovem um pouco incerta aceita o convite desde que este se comporte. No carro os dois acabam se beijando, ao receber o elogio de que beijaria bem, o rapaz responde que seria “de nascença”. Após um acidente de carro, o motorista vai parar longe e é socorrido por Jocelyne, que ao ver que este não se movia mais, decide abrir sua blusa, no que descobre, com bastante surpresa, que tinha beijado e se interessado por uma mulher (sinalizada pelos seios). Os seus seios tornam-se objeto de prazer visual, tanto por “corresponder a um ideal normativo de um corpo já portador de um gênero específico” (BUTLER, 2017, p. 127), como por sua descoberta gerar o humor pela quebra dos padrões, das expectativas.

Fournier não dá muitas pistas sobre o travestimento do “gigolozinho”, seria ela uma lésbica que adotava os trajes masculinos como uma forma de afirmação de sua identidade, buscando os mesmos privilégios? Seria ele um homem transexual? Ao afirmar que é de “nascença” que beija bem, ela estaria reafirmando o seu sexo feminino, ou se construindo enquanto homem desde o início?

La Vie Parisienne assim como a maior parte da sociedade de sua época, aborda a sexualidade a partir de uma perspectiva heteronormativa, em que as práticas consideradas desviantes a partir daí são sempre abordadas como a “outra”, o fora da “norma”. Mas como bem salienta Butler (2017), Preciado (2016) e Scott (1998), essas práticas são realizadas dentro de um dado sistema, que, de certa forma, permite sua existência, mas que não as reconhece:

Não apenas a homossexualidade define a heterossexualidade especificando seus limites negativos, e não apenas as fronteiras entre ambas é mutável, mas ambas operam dentro das estruturas da mesma “economia fállica” – uma economia cujos funcionamentos não são levados em consideração pelos estudos que procura apenas tornar a experiência homossexual visível. Uma maneira de descrever essa economia é dizer que o desejo é definido pela perseguição ao falo – aquele significante velado e evasivo que está imediata e totalmente presente mas inatingível, e que conquista seu poder através da promessa que contém mas que nunca cumpre inteiramente. (SCOTT, 1998, p. 303).

prática e performatividade, acabam demonstrando que gênero é uma construção e que a forma de seu corpo “original” não impõe as possibilidades das experiências que querem vivenciar, delineado o que Adelman e Ruggi (2007, p. 53-54) chamam de “paradoxos da transgressão”.

⁴¹¹ Podemos encontrar alguns exemplos de mulheres que se travestiam de homens para poderem se relacionar com outras mulheres ou poderem experimentar outras vivências que só eram permitidas aos homens, como é o próprio caso da Joanna d’Arc, mencionada anteriormente ou, ainda, o caso de Vita Sackville-West que travestia-se de marinheiro para andar junto à sua companheira Violet Trefusis, que era casada com Denys Trefusis (WISER, 2009, p. 26-27).

Como apontando no Capítulo 1, de acordo com Guillaume Pinson (2009, p. 213-231) já no contexto da *belle époque* algumas das novidades vivenciadas pelas mulheres que eram consideradas uma forma de masculinização pela sociedade da época, entre elas a sua emancipação e dirigir carros, já não eram mais tratadas com espanto pela imprensa francesa, eram antes adaptadas para que estas mulheres pudessem exercer tais atividades, mas de uma forma que a sua feminilidade ficasse em evidência. O autor afirma que durante a *belle époque* o automóvel foi visto como um perigo para o “desvirtuamento” das mulheres, uma vez que esta tecnologia oferecia novos privilégios a elas; ao mesmo tempo em que lhe retiraria sua feminilidade, demonstrada pela elegância, servindo, como afirmou em 1910 Octave Uzanne, de “pretexto plausível para o travestimento” (apud PINSON, 2009, p. 218), pois o esporte exigiria roupas apropriadas (boa parte dos carros não tinha capota), vistas como grosseiras e semelhantes aos dos homens: “Você tinha uma criatura deliciosa alguns minutos atrás; agora, você tem diante de si um monstro ao qual nós não poderemos atribuir nem sexo, nem idade.” (*Je sais tout*, 1905 apud PINSON, 2009, p. 218)⁴¹².

Essa androginia, ou antes, a construção visual enquanto homem pode ser vista na Figura 71, mas não é encontrada na anterior (Fig. 70), onde o artista busca demonstrar por meio das roupas, saia, calças, meias 7/8 semitransparentes, sapato de salto fino, de que se trataria de uma mulher. O humor, utilizado de maneira leve, seria uma forma de satirização daquele relacionamento ou seria apenas uma forma jocosa de falar sobre as mudanças que eram provocadas pelas novas experiências afetivas e tecnológicas? Segundo Expósito García (2016, p. 135): “Os corpos das mulheres se transformavam como resultado de suas novas atividades”⁴¹³.

Considerar as mulheres que praticavam esportes como uma figura ambígua não era algo novo, a figura da ciclista, por exemplo, durante o final do século XIX e começo do XX, foi vista como não feminina ou mesmo um “terceiro sexo” (THOMPSON, 2000, p. 20). De acordo com Thompson (2000, p. 20) alguns cartões postais de bicicleta traziam uma cena “sexualmente ambígua”, em que as mulheres que se vestiam mais à maneira considerada masculina flertavam com outras mulheres que sempre adotavam signos vistos como femininos,

⁴¹² Dessa maneira, as revistas mundanas da época encontram uma solução: as mulheres poderiam dirigir, desde que essas “permanecessem como mulheres”, usando roupas sofisticadas, acessórios elegantes; algumas vezes os próprios carros são apresentados com características tidas como eróticas, buscando uma feminilização do carro e da atividade exercida pela mulher (PINSON, 2009, p. 221-222). Em *La Vie Parisienne* durante os anos estudados é possível encontrar algumas propagandas de carros voltadas ao público feminino (seja de venda de automóveis ou de aulas de direção, ainda que poucas), como que atendendo as reivindicações feitas pelas revistas mundanas francesas da *belle époque*, as mulheres que dirigem ou utilizam os automóveis são bastante femininas e elegantes.

⁴¹³ “Y los cuerpos de las mujeres se transformaban como resultado de sus nuevas actividades.” (EXPOSITO GARCIA, 2016, p. 15).

como o vestido; o ato sempre partiria dessa mulher vista na época como “masculinizada”, enquanto que a figura mais “feminina” seria passiva. Abordando a bicicleta como “instrumento de uma sexualidade tabu”: a da lésbica (THOMPSON, 2000, p. 20).

Em uma das poucas imagens apresentadas aqui que duas mulheres se beijam, nesta (Fig. 71), que a história se passa em uma página inteira as restrições de “quem e de como” acabam por castiga-la pelo seu “delito”. Enquanto que as outras lésbicas que tem sua feminilidade e/ou corpo mais a mostra são menos julgadas por favorecerem o olhar masculino, o *affaire* de Jocelyne sofre um acidente, a pessoa que mais se distancia dos padrões estabelecidos é jogada para fora do carro, ficando desacordada para que seja possível o acesso ao seu corpo, passando a não ter mais controle sobre ele, não escolhendo sobre a revelação de seus seios⁴¹⁴, que ficaram disponíveis ao olhar de sua companheira de passeio, mas também do público da revista. Se a liberdade sexual dessas mulheres e do “gigolozinho” lhes dava mais poderes de escolha, ela custou bastante caro a este último. Segundo Judith Butler (2017, p. 43-44):

[...] os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual.”

No entanto, como apontou a autora, o sexo é também uma construção fictícia de coerência entre órgão, identidade e desejo, construindo uma heteronormatividade compulsória, que é regulada por diferentes mecanismos, que procuram limitar ou eliminar aquelas pessoas que não se encontram nas normas estabelecidas; mas a existência dessas que desviam, trazem críticas para esse sistema, em que produz “matrizes rivais [da inteligibilidade, tomada como padrão] e subversivas de desordem de gênero” (BUTLER, 2017, p. 44). A liberdade da personagem é então tolhida, o estar desacordado age na tentativa de buscar frear essas outras identidades que fogem da cisgeneridade (construção de uma unidade entre “sexo, gênero e desejo” (BUTLER, 2017, p. 52), atuando na manutenção de uma inteligibilidade marcada pela heterossexualidade compulsória, ela é punida por não deixar as claras as fronteiras as quais pertence, ela está além

⁴¹⁴ A ilustração nos lembrou de um caso que aconteceu em 2019, em que após a morte do pintor Lourival Bezerra de Sá, descobriu-se em autópsia que se tratava de um homem transexual. No entanto, a imprensa noticiou o caso com bastante desrespeito, colocando sua vivência como a de uma “mulher que se passava por homem”, mesmo que Lourival tenha passado 50 anos da vida com a identidade masculina. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2019/02/04/muito-esquisito-diz-ex-vizinha-de-idosa-que-se-passava-por-homem-em-ituverava-sp.ghtml>

das formas esperadas, tornando-se um corpo abjeto. Ao ser mediada apenas por essa historieta, não há espaços para construção de uma identidade fechada, mas apenas aberta: mesmo que não dito por meio de recursos textuais, está presente nesta imagem um aspecto de um gênero indefinido, de um terceiro gênero, ou ainda da prática de *cross-dressing*, que nesse período era muito adotada pelas lésbicas (CRANE, 2013, p. 218), na figura do “gigolozinho”. Por meio desse exemplo podemos ver como os diferentes graus de travestimento possuem peso simbólico e podem indicar, por exemplo, o grau de radicalidade das feministas, os trabalhos desempenhados pelas mulheres e a busca de reconhecimento social pelos homens, a emancipação das mulheres (BARD, 1995, p. 194, 199)⁴¹⁵: “[...] Se travestir é, então, transgredir um código de vestuário que coloca em cena a diferença entre os sexos, seus respectivos papéis e hierarquias.” (BARD, 1995, p. 192)⁴¹⁶.

2.2.2 Feministas: “Gênero masculino, gênero feminino: gênero neutro”

Com a Revolução Francesa uma série de direitos individuais foram instituídos, mas estes se dirigiam apenas aos homens, ignorando completamente as mulheres, a não ser para “submetê-las à tutela no interior do casamento”, como pelo Código Civil de 1804, contribuindo para a divisão das esferas privada e pública, e a manutenção de papéis sociais associadas a cada gênero (THÉBAUD, 2000, p. 4-5). De acordo com Rachel Soihet (2005, p. 592-593) a própria declaração dos Direitos dos Homens relegou a mulher um papel subalterno, pautado na naturalização das diferenças dos papéis sociais de cada um, aos homens o público, às mulheres o lar e o cuidado com a família.

Juridicamente na França, a mulher era vista como menor. Inúmeras leis limitavam os papéis das mulheres na sociedade, proibindo determinadas atividades ou cancelando algumas delas sempre a partir da tutela masculina, ora pelo seu pai, ora pelo seu marido, como o uso de

⁴¹⁵ Em 1930 a atleta Violette Morris foi proibida e expulsa, pautada na lei de 1800, da Federação Esportiva Feminina da França por ser considerada muito masculinizada, viril, no entanto, essa penalidade atuava como repressão à sua sexualidade lésbica, ela recorreu e em sua defesa afirmou que toda roupa é uma forma de travestimento, mas acabou perdendo o processo sobre travestimento, as suas advogadas eram feministas radicais, como vimos, a maioria das feministas criticava esse modo de se vestir, a falta de feminilidade e a virilização das mulheres, a rejeição a maternidade e ao seu símbolo (os seios) (BARD, 2012, p. 89; 1995, p. 199-200).

⁴¹⁶ « [...] Se travestir, c'est donc transgresser un code vestimentaire qui met en scène la différence des sexes, leurs rôles respectifs et hiérarchisés. » (BARD, 1995, p. 192).

calças, o trabalho fora de casa, contas em bancos, direito sobre seu próprio salário, entre tanto outros⁴¹⁷:

A autorização do marido era sempre necessária para solicitar um passaporte ou um talão de cheques, o marido tinha o direito de controlar a correspondência de sua mulher! A única transformação jurídica, pela reforma do código nacional, ocorre em 1927: a mulher casada pode conservar sua própria nacionalidade. A realidade social da vida de casada era um fato muito diferente. De um lado, nos anos vinte a mulher adota quase sempre o nome do marido, mesmo não sendo obrigatório na França; a submissão feminina, ditada pelo medo, pelo conformismo e pela falta de recursos, é a mais frequente; as esposas que “usam as calças” são as exceções que confirmam a regra. Por outro, o empregador raramente pede as autorizações legais do marido, as mulheres gozam de seus rendimentos, gerem os bens da comunidade, a noção de “chefe de família” é largamente recusada, é uma grande indiferença “popular” ao discurso e ao jurídico das elites. (LEJEUNE, 2019, p. 6)⁴¹⁸.

As feministas surgem em meio a esse contexto⁴¹⁹, buscando melhorias à condição feminina e estão fortemente ligadas ao movimento pelo sufrágio universal. Na França o movimento sufragista, segundo Françoise Thébaud (2000, p. 7), foi, sobretudo, moderado se comparado ao de outros países, como o inglês, buscando “direitos por etapas”; o sufrágismo feminino começou a tomar mais força entre 1906-1910, antes disso o movimento feminista reivindicava por outros direitos, como o acesso universal à educação, o direito ao trabalho e a proteção à maternidade. Em 1920 o movimento sufragista fundou a União Nacional para o voto das mulheres, que tinha como líder Levert-Chotard, uma senhora católica (LEJEUNE, 2019, p. 2), apontando assim, os diferentes papéis que as católicas assumiam frente a pensar os seus direitos, entre eles uma outra reivindicava a volta das mulheres ao lar e ao cuidado da família (LEJEUNE, 2019, p. 3; THÉBAUD, 2000, p. 2).

⁴¹⁷ Uma lei de 1892 proibia “o trabalho noturno às mulheres e limita sua jornada de trabalho a onze horas”, restringindo o acesso das mulheres à determinados trabalhos, entre eles os mais qualificados, a lei acabava criando uma manutenção dos homens nessas posições (THÉBAUD, 2000, p. 5-6). Somente em 1907 foi permitido por lei que as mulheres pudessem ter total domínio sobre o seu salário, mas ainda dependiam da autorização do marido para poderem trabalhar (LEJEUNE, 2019, p. 3; BARD, 1995, p. 24; SOHN, 2000, p. 151). Em 1920, uma lei permite que elas se filiam à sindicatos, sem que precisem da autorização do marido, nesse mesmo ano o número de mulheres sindicalizadas era de 239 mil, uma mulher a cada 7 homens (LEJEUNE, 2019, p. 10; SOHN, 2000, p. 152-155). Em 1927 uma lei autoriza que as mulheres mantenham sua nacionalidade caso se casem com um estrangeiro (SOHN, 2000, p. 152). Somente em 18 de fevereiro de 1938 a lei “elimina a incapacidade civil da mulher casada” (SOHN, 2000, p. 151-152).

⁴¹⁸ « L'autorisation de l'époux est toujours nécessaire pour demander un passeport ou un carnet de chèques, le mari a le droit de contrôler la correspondance de sa femme ! La seule transformation juridique, par réforme du code de la nationalité, intervient en 1927 : la femme mariée peut conserver sa propre nationalité. La réalité sociale de la vie dans le mariage est en fait très diverse. D'un côté, dans les années vingt la femme adopte presque toujours le nom de son époux, ce qui n'est pourtant pas obligatoire en France ; la soumission féminine, dictée par la peur, le conformisme et le manque de recours, est la plus fréquente ; les épouses qui « portent la culotte » sont les exceptions qui confirment la règle. De l'autre, l'employeur demande rarement les autorisations légales du mari, les femmes jouissent de leurs revenus, gèrent les biens de la communauté, la notion de « chef de famille » est largement refusée, et il y a une large indifférence « populaire » au discours et au juridisme des élites. » (LEJEUNE, 2019, p. 6).

⁴¹⁹ Hubertine Auclert (1848-1914) teria sido a primeira francesa a se identificar, qualificar, como feminista em 1882 (DELESSERT, 2017, p. 118).

Mas o feminismo francês não se resumia à questão sufragista – ainda que ela tenha sido uma das suas grandes reivindicações –, foi marcado por diferentes fases, obtendo mais ou menos sucesso nelas. Em comum lutavam por direitos iguais e melhores condições de vida para as mulheres: reivindicavam cidadania, salários iguais, acesso à educação e formação profissional, “acesso à todas as carreiras” (com exceção a prostituição, em que a grande maioria era contra), melhores condições trabalhistas, políticas que dessem mais amparos às mães, lutavam por espaços até então exclusivos masculinos, entre outros, difundindo suas ideias por diferentes meios: reuniões, congressos e publicações de tipos variados (BARD, 1995, p. 10-12, 71, 131; THÉBAUD, 2000a, p. 86). De um modo geral, cada ala à sua maneira, as feministas queriam “uma só moral para os dois sexos.” (BARD, 1995, p. 9)⁴²⁰.

O movimento feminista, mesmo sendo formado por muitas mulheres, não representava todas elas, a maioria de suas integrantes fazia parte das classes médias e altas, e também não pode ser lido como um todo homogêneo e coeso (BARD, 1995, p. 11). As feministas da primeira onda francesa lutavam, sobretudo, pelo sufrágio universal, pela igualdade perante a lei e, assim, por uma participação mais ativa na vida política pública⁴²¹, buscando, sua cidadania⁴²². Mas mesmo o movimento feminista de Paris nesse momento era bastante fragmentado (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 235). “[...] durante os anos vinte se registraram na França 180 agrupamentos femininos que aglutinavam 160000 membros” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 188), só “em 1922, havia oitenta sociedades feministas com cerca de sessenta mil integrantes por toda a França” (WISER, 2009, p. 85). De acordo com Thierry Delessert (2017, p. 117-118) a primeira onda feminista era formada em sua grande maioria por integrantes vindas da classe burguesa.

⁴²⁰ « [...] une seule morale pour les deux sexes. » (BARD, 1995, p. 9).

⁴²¹ A primeira onda do feminismo também tinha como uma de suas reivindicações leis que amparassem a maternidade, vale lembrar que não eram apenas as feministas que lutavam por ela, mas também as ligas de mulheres católicas, cada qual abordando de um modo particular, a primeira quer garantir os direitos das mulheres também na vida pública, usando a maternidade como argumento para gerir sua família e assim também conseguirem gerir o estado; enquanto a segunda, de um modo geral, afirma o papel naturalizado da função social da mulher como progenitora e o lar como seu lugar “natural”, “culto à maternidade”, ainda que haja entre alguns grupos a busca pelo aspecto de amparo social (COVA, 2011, p. 165-166). “A proteção da maternidade não pode ser bem compreendida sem evocar a questão do trabalho fora de casa, que divide o movimento das mulheres. As medidas de proteção da maternidade são, às vezes, ressentidas como um recuo, mesmo se a grande maioria do movimento feminista francês da primeira onda se declara a favor das licenças maternidade. A legislação protetora pode, de fato, ter como consequência marginalizar as mulheres da população ativa e encorajar sua exploração pelo viés do trabalho no domicílio.” (COVA, 2011, p. 166).

⁴²² De acordo com Françoise Thébaud (2000, p. 1-3) a cidadania é a forma como as pessoas, por meio de direitos reconhecidos e concedidos pelo estado, podem atuar politicamente nas “atividades da cidade”, exercendo direitos como voto, planejamento, representatividade, entre outras; mas também pode ser a “cidadania social”, “que garantem uma proteção contra riscos” que muitas vezes acaba por excluir a cidadania política. Há ainda uma terceira noção, que seria a de “cidadania econômica”, noção criada por Alice Kessler-Harris, ligada diretamente ao acesso ao trabalho. Por muito tempo as mulheres não tinham acesso a essas cidadanias, ou ainda, quando tinham acesso a uma delas não tinham acesso às demais.

Dessa maneira, havia uma variedade significativa de alas dentro do movimento feminista francês: a radical (que se constituía enquanto uma minoria), as reformistas, as moderadas (que eram sufragistas e conservadoras), individualistas, relacionais, as socialistas, as anarquistas, as católicas (também sufragistas e conservadoras), a maioria dessas alas se organizava em associações e tinha a luta pelo sufrágio das mulheres como ponto em comum (BARD, 1995, p. 22-23). A ala radical se constituía enquanto uma minoria no movimento feminista francês, elaborando um estilo de vida próprio (BARD, 1995, p. 10-11, 22-23), ela: “[...] reivindica uma igualdade total que implica em alterações profundas dos papéis sexuais. [...]” (BARD, 1995, p. 22)⁴²³. Motivadas pelas várias transformações sociais em 1917-1918, as feministas radicais intensificaram sua abordagem, visto como um “feminismo integral”, “revolucionário”, no qual havia duas abordagens principais: as que acreditavam que as condições materiais e sociais oprimiam as mulheres que são iguais aos homens, e a outra que as via como seres superiores, formulando teorias matriarcais, algumas delas voltavam a naturalizar características femininas por seus aspectos fisiológicos (BARD, 1995, p. 108). As feministas radicais, assim como as feministas radicais pacifistas (ao menos durante a maior parte da guerra), estavam à margem do movimento e criticavam o feminismo moderado, e as mulheres e homens antifeministas consideradas “masculinistas”, muitas delas eram contra a aliança com os homens, pois, para elas, eles queriam manter seus privilégios (BARD, 1995, p. 40-44, 123; THÉBAUD, 2000a, p. 87). Radicais como “[...] Maria Vérone e Madeleine Pelletier não hesitam em utilizar o masculino plural para designar as feministas.” (BARD, 1995, p. 23)⁴²⁴. Enquanto a grande maioria na França fazia parte da ala reformista, de aspecto mais conservador, e queria melhorar a condição da mulher por meio de “reformas jurídicas”, mas sem uma alteração estrutural (BARD, 1995, p. 11-12). Elas se apegavam a construção da categoria mulher pautada, sobretudo, na “diferença sexual”, caracterizada entre elas pela maternidade, vista como função social, reafirmando sua “feminilidade” como forma de identidade, demonstrando um “feminismo burguês respeitável”⁴²⁵; ao mesmo tempo, que lutavam pela manutenção da família, mesmo com um desejo de mudança na vida privada, para elas a igualdade de direitos não era a mesma coisa que negar papéis domésticos e familiares,

⁴²³ « [...] revendique une égalité totale qui implique de profonds bouleversements des rôles sexuels. » (BARD, 1995, p. 22).

⁴²⁴ « [...] Maria Vérone et Madeleine Pelletier n’hésitent pas à utiliser le masculin pluriel pour désigner les féministes. » (BARD, 1995, p. 23).

⁴²⁵ Apesar de seus críticos associarem a elas o desejo de uma “indiferença sexual”, de ambiguidade entre os sexos, da masculinização das mulheres, a posição da maioria das feministas, as reformistas, era da reafirmação da diferença sexual e a manutenção de qualidades associadas ao feminino (BARD, 1995, p. 208). Como forma de não ser associada ao masculino muitas evitavam vários aspectos, até mesmo falar em púlpito, pois as mulheres oradoras eram vistas como estranhas (SHOWALTER, 1993, p. 42).

escrevendo textos de caráter utópico sobre a igualdade entre os gêneros, em que buscavam uma divisão de tarefas domésticas e um lar mais igualitário (BARD, 1995, p. 11-12, 27-29, 87; SHOWALTER, 1993, p. 69, 74; THÉBAUD, 2000, p. 105). A maioria das feministas que ocupavam altos postos dentro do movimento eram casadas e tinham crianças, já as mais radicais eram em sua maioria solteiras (BARD, 1995, p. 230-231).

Como vimos, a sexualidade era um tema pouco debatido pelas feministas, dentro do movimento haviam aquelas que consideravam as mulheres como assexuadas, portanto, seres puros e superiores; as que defendiam a monogamia; até as que compreendiam que a sexualidade feminina, assim como a masculina, era uma necessidade, como um desejo que deveria ser satisfeito, entre outras (SHOWALTER, 1993, p. 70-81); o feminismo era associado, de um modo geral, ao “perigo sáfico”, pois compreendiam que a homossexualidade estava diretamente ligada à emancipação da mulher, assim, a bissexualidade de Monique era usada como argumento antifeminista (BARD, 1995, p. 196).

Com o final da Grande Guerra, as feministas tiveram “esperança em um mundo novo”, onde seus esforços, sua participação ativa em prol da França, – na indústria, no comércio, na cruz vermelha, como mãe, professora, telegrafista, madrinha de guerra, entre outros –, fossem reconhecidos para ter seus direitos civis reconhecidos, mas não foi o que aconteceu; como houve uma alta taxa de mortalidade dos homens na guerra, muitas das mulheres mantiveram seus postos de trabalho, as feministas continuavam lutando por uma melhor condição trabalhista, a divisão entre as feministas permanecia, ainda eram maioria aquelas que se afirmavam como “feministas femininas”, enquanto as radicais se aproximavam mais do comunismo e do anarquismo (BARD, 1995, p. 127-128; LEJEUNE, 2019, p. 2; THÉBAUD, 2000a, p. 91).

Quando estoura a guerra em 1914 o movimento feminista estava em seu ápice, ela acabou freando as reivindicações e conquistas das mulheres, fortalecendo os papéis sexuais do: “homem protetor da pátria”, retomando os valores viris, pelo menos em seu aspecto imaginário, e da imagem da “encarnação do ideal feminino burguês do século XIX” (THÉBAUD, 2000a, p. 48-51). O período entre 1904-1914 compreende o que Christine Bard chama de “época de ouro do sufragismo”⁴²⁶, em que os métodos mais radicais das *suffragettes*, como ficaram conhecidas as feministas inglesas (que conquistaram o voto em 1918), foram adotados – na França essas ações eram defendidas apenas pelas feministas mais radicais (BARD, 1995, p. 79-

⁴²⁶ Antes desse período, ao final do século XIX e começo do XX, havia uma opinião popular no período de que as mulheres não precisavam do feminismo, pois elas já exerceriam poderes, refletindo no posicionamento da maioria delas de não se afirmarem feministas ou mesmo de críticas ao movimento (BARD, 1995, p. 25-26).

80): “[...] Uma tendência moderada, essencialmente sufragista e politicamente conservadora, se constitui nos anos vinte. [...]” (BARD, 1995, p. 21)⁴²⁷.

O movimento feminista foi um importante catalisador de transformações, em sua busca por independência e maiores direitos para as mulheres “[...] desafiavam as tradicionais instituições do casamento, do trabalho e da família. [...]”, com isso, cada vez mais leis em benefício das mulheres foram promulgadas (SHOWALTER, 1993, p. 20). No entanto, o medo ou o pânico gerado sobre as feministas era muito maior do que o alcance do movimento na época, que passou por um momento de “calmaria” até retornar às reivindicações de forma mais pesada (SHOWALTER, 1993, p. 21). De acordo com Christine Bard (1995, p. 127) há um descompasso entre a idealização e o medo sobre a emancipação das mulheres, das suas conquistas, muitas pautadas num aspecto conservador e tradicional:

Nos anos 20, falava-se muito da crise da família, atribuída por alguns à emancipação das mulheres. A literatura exorcizava as angústias, descrevia complacentemente o triunfo do hedonismo, inventava a “*garçonne*” e, com ela, o mito dos “Anos Loucos”. Mas as feministas nos trazem de volta a outras realidades. Aprovaram a lei de 1920 que reprimiu o aborto, a contracepção e a propaganda neomalthusiana. Apenas algumas feministas radicais condenaram esta lei “canalha”. Neste contexto de retorno à ordem moral e obsessão natalista, a “liberação sexual” deixou as feministas em silêncio, com exceção de um punhado de ativistas; as anarquistas neomalthusianas tornaram-se as defensoras desta luta, que foi animada pela psicanálise. (BARD, 1995, p. 127)⁴²⁸.

Algumas mudanças são conseguidas por elas através de pressões frente ao governo, como melhorias na educação disponível a elas, maior autonomia financeira, e lei que facilitava o divórcio (o número subiu consideravelmente), mas o voto ainda era uma realidade distante para essas mulheres, mesmo assim, elas se tornaram assunto na política e na imprensa, pois o feminismo era símbolo da independência (BARD, 1995, p. 26, 226; THOMPSON, 2000, p. 12; SHOWALTER, 1993, p. 38-39).

Segundo Expósito García (2016, p. 22) do mesmo modo que as *garçonnes*, as feministas comumente fugiam dos papéis designados às mulheres, como o casamento, a

⁴²⁷ « [...] Une tendance modérée, essentiellement suffragiste et politiquement conservatrice, se constitue dans les années vingt. [...] » (BARD, 1995, p. 22).

⁴²⁸ « En ces années vingt, il est beaucoup question de la crise de la famille, attribuée par certains à l’émancipation des femmes. La littérature exorcise les angoisses, décrit complaisamment le triomphe de l’hédonisme, invente la « *garçonne* » et, avec elle, le mythe des « années folles ». Mais les féministes nous ramènent à d’autres réalités. Elles approuvent la loi de 1920 qui réprime l’avortement, la contraception et la propagande néo-malthusienne. Seules quelques féministes radicales condamnent cette loi « scélérate ». Dans ce contexte de retour à l’ordre moral et d’obsession nataliste, la « libération sexuelle » laisse les féministes silencieuses, à l’exception d’une poignée de militantes ; les anarchistes néo-malthusiens se font les avocats de ce combat, vivifié par la psychanalyse. » (BARD, 1995, p. 127).

gravidez e os cuidados com os filhos, questionavam valores “naturais” que lhe eram impostos⁴²⁹. Embora as *garçonnes* acessem indiretamente a igualdade, reivindicando direitos de escolha nos mais diversos âmbitos da vida, diferente do movimento feminista da época, boa parte delas não reivindicavam por políticas públicas para a melhoria da condição feminina como um todo, enquadrando-se, talvez, num feminismo mais liberal em que o individual é tão importante quanto o coletivo⁴³⁰.

Ainda de acordo com a mesma autora (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 120) as mulheres do século XIX em sua grande maioria atuavam mais como símbolos dos valores patriarcais da sociedade do que a forma como gostariam de viver. A sua formação era baseada em valores que primavam pela supremacia masculina enquanto subjugavam as mulheres. Assim, aquelas que desejavam alcançar novas possibilidades de vida deveriam travar batalhas tanto em nível individual, em seus lares, como também uma luta maior, com a sociedade como um todo. Essas “novas mulheres” apresentavam-se enquanto “insubordinadas” em relação à ordem e aos valores estabelecidos (WOOLF apud EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 121-125).

O funcionamento da “máquina patriarcal” (que pode ser compreendido enquanto uma das formas que a tecnologias de gênero atua), era gerido principalmente na distinção de acesso à educação de homens e mulheres, dando mais conhecimento formal e possibilidades aos primeiros, “as mulheres estavam excluídas do sistema que fabricava gênios” (WOOLF apud EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 125-127). Compreendendo que o acesso à educação formal seria uma forma de “ascensão social, política e econômica” para as mulheres, estas deveriam aprender a não só os códigos de conduta, como estratégias, negociações entre o que desejavam e aquilo que era imposto pelos valores tradicionais e costumes, entre ele a instituição do casamento que era essencial para a manutenção da “máquina patriarcal”, pois estabelecia a submissão feminina perante seus maridos (WOOLF apud EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 127-129).

As reivindicações feministas e sufragistas pesavam sobre as questões do voto universal – conquistado por elas na França apenas em 1944, com o Decreto-Lei de 21 de abril; enquanto os homens já tinham acesso ao mesmo direito desde 1848 (THÉBAUD, 2000, p. 3) –, do

⁴²⁹ Porém uma agenda mais progressista do movimento feminista, como “a livre maternidade e o direito das mulheres ao trabalho”, só foi defendida publicamente por algumas delas a partir dos anos 1930 (THÉBAUD, 1985, p. 300).

⁴³⁰ O feminismo negro, interseccional e decolonial elaborado a partir dos anos 1970 propõe que o sistema hegemônico, que a cultura de dominação (estruturada por diversas vias) venham todos abaixo (hooks, 2019; LUGONES, 2020). O feminismo (neo)liberal por sua vez ajuda na manutenção do status quo “evocando uma ideia romântica de liberdade pessoal” (hooks, 2019, p. 53, 56).

divórcio, do acesso à educação universitária e ao trabalho⁴³¹, e a “um distanciamento do espaço doméstico” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 131).

Houve várias situações de discussões na Câmara sobre o sufrágio feminino a negação era para que as mulheres não acessassem “a igualdade jurídica”, só no período entreguerras, aconteceram em: 1919, 1924, 1925, 1928, 1932 e 1935; o Senado aceitou discutir sobre as propostas apresentadas na Câmara em 1924, 1928, em 1922 e 1932, mas todas as vezes foram rejeitadas (RUDELLE, 1994, p. 58; LEJEUNE, 2019, p. 18; THÉBAUD, 2000, p. 7; BARD, 1995, p. 144-149; SOHN, 2000, p. 153-154). Os conservadores, aliados ao catolicismo e às políticas que buscavam o aumento da natalidade, ajudavam nos discursos para a negação desse direito às mulheres, bem como na manutenção da naturalização da mulher enquanto um ventre; além de naturalizarem uma pretensa superioridade masculina.

Nas Figuras 72 e 73 os artistas apontam para alguns dos temores causados por essas novas figuras: o medo da não identificação com um gênero e o medo que elas ocupassem os papéis que até então eram considerados exclusivamente masculinos e que estes, por sua vez, tivessem que ocupar os papéis subalternos que as mulheres tinham na sociedade, como o cuidado com os filhos. Essas transformações de papéis eram, em parte, mostradas pelas roupas que vestiam.

Muitas das feministas, mesmos as da ala reformista, adotaram o estilo alternativo, que era elaborado por meio da incorporação de peças consideradas masculinas para o vestuário feminino, com exceção das calças que não eram utilizadas, como forma de símbolos e códigos que apontavam suas aspirações, modificando a aparência das mulheres, entre eles estão o uso de: chapéus masculinos, como o de palha, colarinhos engomados, gravatas de diferentes tipos, casacos largos, paletó, jaqueta tailleur (CRANE, 2013, p. 200-202, 208-209; BARD, 1995, p. 192;). Nos anos 1920 essas combinações entre as roupas consideradas masculinas e femininas, são então incorporados pelas *garçonnes* e pautado, junto a outras estéticas – como o corpo magro –, como a moda do período, atendendo às novas demandas das mulheres (CRANE, 2013, p. 216-218). Porém, como as peças adotadas pelas mulheres do guarda-roupa masculino ainda eram associados aos homens, Diane Crane (2013, p. 217) compreende que “[...] essas peças constituíam uma afirmação simbólica do status da mulher [...]”, tendo, como vimos, a calça como seu exemplar máximo (CRANE, 2013, p. 217).

Trazemos aqui uma imagem de 1916 (Fig. 72), de Édouard Touraine, que foge da periodização utilizada nessa pesquisa, para exemplificarmos como a imagem da mulher

⁴³¹ Mais qualificado e melhor remunerado, uma vez que as mulheres mais pobres sempre tiveram que trabalhar para ajudar no sustento de casa.

moderna já vinha se construindo há algum tempo. Ao mesclar aspectos considerados femininos – pelo fato de ser uma mulher, indicado pelo próprio nome Yvonne –, com aqueles considerados masculinos, como se vestir com algumas peças de roupas consideradas masculinas e se portar como um homem – está desacompanhada e fumando em público –, o artista a descreve em seu título como um “gênero neutro”. Um casal formado por um militar e uma jovem passeiam ao fundo e comentam sobre essa figura inusitada: “desde quando ela assumiu esse gênero masculino? / Desde que ela se tornou feminista!” A roupa de Yvonne mescla elementos das roupas desses dois personagens, enfatizando sua nova condição: ser feminista. Como vimos a busca das mulheres pelos mesmos direitos dos homens na França, foi considerado por muito tempo como desnecessário, alguns desses direitos só foram conseguidos tardiamente e outros tantos ainda estão nas lutas das feministas contemporâneas. De acordo com Anne Marie Sohn (1981, p. 598): “[...] a imagem da mulher na vida pública reflete as atitudes, as atividades e os papéis reservados aos homens e as mulheres na esfera privada.”⁴³². Ser feminista, ao olhar do casal jovem e para muitos de seus contemporâneos, era uma forma de tentar ser iguais aos homens ou, ainda pior, tentar usurpar todos os seus privilégios. Assim, se uma mulher tomava tais atitudes em meio a um local público, o que ela poderia fazer em um espaço privado? Essa questão é respondida, em parte, na Figura 74.

Na Figura 73, de 1919, Jean-Jacques Leclerc ilustra uma cena idealizada do que aconteceria com os avanços feministas: em um passeio ao ar livre em família enquanto o homem, suando frio, ficaria responsável pelos cuidados das crianças, sendo uma delas um bebê; a mulher lê o jornal. Esse era um artifício bastante utilizado pelos críticos do movimento feministas, em diversas partes no mundo, como no Brasil – entre eles J. Carlos (ver PINHEIRO, 2015). Da mesma maneira que a figura anterior, a cena se passa num espaço público, atrás da família cartazes sobre o movimento feminista, sobre as “cidadãs”, os votos, a busca pela igualdade entre os sexos e outros grafismos, como “viva a Maria”. A maior parte deles está desbotado, como se estivessem há algum tempo ali, o que dificulta também a sua leitura. A mulher lê um jornal intitulado *Femme Déchainée* (Mulher desenfreada/ furiosa/ violenta). As suas roupas são bastante parecidas com a da Figura 72, mas agora as suas saias encurtaram em alguns centímetros e seu chapéu também diminuiu consideravelmente de tamanho. A frase “não se preocupe com o chapéu da menina” quer dizer para não se intrometer ou se interessar por qualquer coisa que não lhe diz respeito. Quem à diz e para quem? Seria o homem para a mulher ou o contrário? Ou ainda seria um narrador em *off*?

⁴³² « [...] l’image de la femme dans la vie publique reflète les attitudes, les activités et les rôles réservés aux hommes et aux femmes dans la sphère privée. » (SOHN, 1981, p. 598).



Édouard Touraine, Genre masculin, genre féminin : genre neutre (Gênero maculino, gênero feminino: gênero neutro), *La Vie Parisienne*, 1916.

— Olhe para Yvonne: desde quando ela assumiu esse gênero masculino? / Desde que ela se tornou feminista!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 72 - Genre masculin, genre féminin : genre neutre



Jean-Jacques Leclerc, Le féminisme en marche / ... ou « ne t'occupe pas dus chapeau de la Gamine » (O feminismo em marcha / ou “não se preocupe com o chapéu da menina”), *La Vie Parisienne*, nº26, 28 de junho de 1919, p. 568, contracapa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 73 - Le féminisme en marche

Mais provável seria a opção que diz respeito à mulher, uma vez que a frase é acompanhada da anterior pela conjunção “ou”, que a coloca como alternativa para o mesmo significado do movimento feminista: reforçada mutuamente pela imagem, em que a mulher não precisa se preocupar, literalmente e metaforicamente com “o chapéu de sua filha”, essa tarefa seria agora exclusivamente de seu marido, que parece andar no miudinho (suor escorrendo na testa) com a sua esposa.

Quando uma mulher relega o papel de cuidados das crianças totalmente ao pai, um comportamento não esperado dela, quando rompe com seu papel tradicional, a mulher consegue acessar lugares que até então não lhes era permitido, desestabilizando o sistema hierárquico heteronormativo⁴³³. Segundo Zdatny (1996, p. 30):

Fazendo desaparecer pais, filhos, maridos ou maridos em potencial da cena familiar – e muitos deles para sempre –, a guerra tinha desequilibrado os papéis tradicionais de gênero e forçado a sociedade francesa a reconsiderar os papéis das mulheres. Imitando a vida, *La Garçonne* ofereceu uma visão radical da “nova mulher”⁴³⁴.

Assim como na imagem anterior, em “A vida conjugal ou os progressos do feminismo” (Fig. 74), de 1921, Chéri Hérourard faz uma comparação entre o antes e o depois da existência do movimento das mulheres, mostrando as consequências negativas aos maridos e positivas às mulheres. Colocadas em uma mesma situação, a de mulheres casadas chegarem tarde em casa, cada uma delas lida de forma diferente com o que se passa. A mulher da Idade Média pode tanto ter sido “capturada” pelo homem de vermelho que está com uma corda longa na mão, no centro da cena, e a olha com desconfiança ou ainda ser a lembrança do castigo que iria ou poderia receber: há vários instrumentos no chão que podem ser usados tanto para usos do cotidiano, quanto para tortura, desse modo, a figura em vermelho poderia ser associada ao diabo

⁴³³ As práticas e discursos antifeministas mostravam mulheres reivindicando lugares e posições que até então eram privilégios masculinos, invertendo os papéis tradicionais de homens e mulheres, como uma forma de crítica ao movimento feminista, as desenhando como mulheres virilizadas e seres andróginos, muitas vezes por meio de caricaturas e charges, ao passo, que essas imagens também costumavam apontar para os perigos de uma feminização dos homens, sendo comum a representação de homens em apuros cuidando de tarefas domésticas ou dos próprios filhos, afirmando que aquelas não seriam tarefas para eles (BARD, 2012, p. 83; 1995, p. 21, 144; EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 297; PINHEIRO, 2015). O estereótipo caricatural da *nova mulher* francesa era a de uma mulher masculinizada, sem marcas de feminilidade, ela sofreu ataque de diversos setores da sociedade, entre eles “médicos, políticos e jornalistas”, que se juntaram para combater os avanços das mulheres e “festejar o tradicional papel feminino”, associado ao lar e ao seu ventre (SHOWALTER, 1993, p. 62-63). As mulheres solteiras e as novas mulheres eram vistas como mais estéreis por se concentrarem em outras áreas de atuação que não a maternidade, fazendo com que seu “útero definhasse” (SHOWALTER, 1993, p. 63).

⁴³⁴ « Faisant disparaître pères, fils, maris, ou maris potentiels de la scène familiale — et beaucoup d'entre eux à jamais —, la guerre avait déséquilibré les rôles traditionnels des genres et contraint la société française à reconsidérer le rôle des femmes. En imitant la vie, *La Garçonne* avait offert une vision radicale de la « nouvelle femme ». » (ZDATNY, 1996, p. 30).

que está prestes a tornar a vida da moça um inferno, se ela já não é. Seu marido numa grande ira, grita com ela, apontando para o relógio que marca nove horas. A moça está com uma expressão e postura de súplica, talvez pedindo perdão pela cena tão “extraordinária” que jamais voltaria a ocorrer, dadas as ameaças. No quadro ao lado notamos uma cena contemporânea de 1921, uma mulher vestida de preto, com uma estola de raposa do ártico e uma bolsinha pendurada em um dos seus braços, que faz o gesto de “pouco me importo” ou o atual “vai se fuder”, quando o seu marido, que aparenta ser bem mais velho do que ela, aponta para o relógio da parede que marca também nove horas esperando uma resposta. Nele um passarinho sai para avisar a hora cheia, como se fosse uma metáfora da liberdade da esposa. Mas ele não é o único relógio em cena, em uma das suas mãos, o homem segura um relógio de bolso com a mesma hora, talvez para reforçar a sua preocupação. No chão jornais, livros e talvez uma revista, num deles se lê “*heure d’oubli*” (“hora do esquecimento”), como se avisasse o marido para deixar aquela situação para lá ou que se trataria da hora da liberdade da esposa. Um pinscher está acuado em um dos cantos da sala, quase saindo da cena, com os rabos entre as pernas, o que significaria que está com medo. Ele representaria o marido acuado, que não tem voz ativa? Fiel, mas com medo? O artista deixa aberta a cena para a interpretação, ela acabava de chegar ou estaria pronta para sair de casa e ir se divertir sem a presença do marido? Em ambas as situações ela não se vê obrigada a dar qualquer tipo de satisfação a ele.

Ainda mais largamente, as mulheres francesas dos anos 20 são exaltadas como “donas de casa” e, melhor ainda, como “anjos do lar”. O entre-duas-guerras ostentava uma nova imagem da dona de casa. Ela é, de preferência, uma mulher que se consagra inteiramente ao seu lar, uma mãe atenta à educação, à felicidade, ao sucesso de seus filhos, uma esposa que contribui para o desenvolvimento do casal. Mas, sem dúvida, para isso, o trabalho doméstico parece sob um véu mais lisonjeiro do que antes. Nasce as revistas especializadas nas artes domésticas, as revistas femininas concedem mais espaços a essas “artes domésticas” e o primeiro Salão de Artes domésticas é organizado em 1923. As jovens das classes médias e altas recebem nas escolas um ensino doméstico; os cursos são destinados às classes populares. (LEJEUNE, 2019, p. 7)⁴³⁵.

⁴³⁵ “Encore plus largement, **les femmes françaises des années 20 sont exaltées en tant que « ménagères » et, mieux, en tant qu’ « anges du foyer »**. L’entre-deux-guerres vante une nouvelle image de la ménagère. Elle est, de préférence, une femme qui se consacre entièrement à son foyer, une mère attentive à l’éducation, au bonheur, à la réussite de ses enfants, une épouse qui doit contribuer à l’épanouissement du couple. Mais, sans doute pour cela, le **travail domestique** apparaît sous un jour plus flatteur qu’auparavant. Naissent des revues spécialisées dans les arts ménagers, les magazines féminins accordent plus de place à ces « arts ménagers » et le **premier Salon des Arts ménagers est organisé en 1923**. Les jeunes filles des classes moyennes et supérieures reçoivent dans les lycées un enseignement ménager ; des cours sont destinés à celles des classes populaires ». (LEJEUNE, 2019, p. 7, grifo no original).

A jovem de 1921 não corresponde em nada ao ideal descrito por Dominique Lejeune, ela pouco está preocupada com tarefas domésticas e muito menos é pintada como um “anjo do lar”, está quase para uma diaba, com dois penachos vermelhos em cada lado do seu chapéu, como se fossem chifres.

A crise da identidade sexual dizia tanto respeito aos homens como às mulheres, mas as crenças nas diferenças sexuais enquanto “naturais” eram constantemente reafirmados, entre elas pela “ciência sexual pós-darwiniana”, que acreditava que devido à “natureza” de cada um, homens e mulheres deveriam ocupar espaços diferentes (SHOWALTER, 1993, p. 21-22). Construía-se, desse modo, uma ansiedade masculina sobre o seu papel social, assim como para seu aspecto emotivo, em que seus sentimentos deveriam ser constantemente reprimidos, o que acarretava uma série de problemas na saúde mental; além disso, crescia o medo de não existir mais a diferença entre os sexos/gênero, uma vez que elas estavam cada vez mais maleáveis, o que favoreceu aos discursos antifeministas, ao passo que cada vez mais homens questionavam sobre si: “[...] No contexto de um individualismo crescente, os homens conscientizavam-se da sua diferença sexual [...]” (SHOWALTER, 1993, p. 23). Quando, então, se tem a inversão de papéis considerados tradicionais, o estereótipo associado à mulher enquanto “transgressora” se fortalece e se estabelece como perigosa ao status quo. As respostas contrárias à figura da nova mulher se davam em parte pelo medo dos homens de serem cobrados em posições que viam como inferiores e subalternas e que eram associadas às mulheres, podendo ter que abandonar os seus sonhos ao terem que ficar em casa, na realidade os homens não queriam perder os seus privilégios (SHOWALTER, 1993, p. 65-69, 75).



Chéri Hérrouard, La vie conjugale ou les progrès du féminisme (A vida conjugal ou o progresso do feminismo), *La Vie Parisienne*, nº48, 26 de novembro de 1921, p. 1010-1011.

Para as damas que entram tarde // antigamente era a questão extraordinária // hoje é apenas uma questão trivial.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 74 - *La vie conjugale ou les progrès du féminisme*

Nas três ilustrações anteriores o mote pode ser resumido como o medo gerado pelas apropriações das mulheres por meio do feminismo de papéis e/ou roupas consideradas masculinas. O medo é sintetizado nas inversões dos papéis, enquanto que as mulheres conseguem aceder a certos privilégios, como fumar em público, não se preocupar em atender as crianças, não ter que dar satisfação sobre a sua vida, os homens, ao contrário, são colocados como coitados nessas situações, sendo, de certo modo, capachos das mulheres (com exceção da Fig. 72). Quando o jogo inverte fica evidente a eles que os papéis tradicionalmente ocupados pelas mulheres não seriam tão interessantes, não que eles não soubessem disso, por isso consideravam o feminismo tão ameaçador, ele poderia desestabilizar as manutenções dos privilégios feitas há tempos pelos e para os homens. No entanto, sabemos que tais situações estavam muito mais presentes no medo, no que numa real possibilidade de mudanças, tanto é, que ainda hoje temos que lutar por vários direitos que nos são negados, entre eles o direito ao aborto que o governo atual tenta fazer retroceder o mínimo que é permitido: em casos de estupro, feto anencefálico ou risco de vida para a mãe (na França o aborto foi legalizado em 1975 e pode ser feito até a 12ª semana de gestação).

Atualmente, quase 100 anos depois dessas imagens, há inúmeras pessoas, entre elas mulheres, que praticamente utilizam os mesmos argumentos contra as feministas e mais tantos outros, tentando desqualificar por meio da aparência física e/ou das relações sexuais destas, as suas reivindicações.

Nas próximas figuras os artistas associam o feminismo mais diretamente a uma de suas principais demandas: o voto e as eleições. Na Figura 75 Georges Léonnec coloca uma completa *garçonne*: cabelo curtíssimo, praticamente escondido pelo chapéu, uso de colete, gravata, camisa, paletó, ao invés das calças o artista preferiu utilizar saias longas, para lembrar ao público que se tratava de uma mulher, conversando com uma outra sobre a possibilidade de estas conseguirem votar. A mulher de vermelho parece coletar votos, vide o saco marrom e bege que carrega consigo. Se comparadas, a mulher à esquerda parece mais alinhada ao que se entendia por feminilidade: uso de vestido, meias-calças, estola de pele, cor viva; enquanto que a da direita, como mencionado, busca se compor junto ao guarda-roupa masculino, além disso, assim como nas Figuras 72 e 46, as mãos nos bolsos se associavam a um gestual masculino, que também foi construído pelas configurações das próprias elaborações das diferenças entre as roupas. Era considerado mais adequado a uma mulher usar um acessório como luvas ou ainda um *muff* feito de pele (como na Fig. 72), para aquecer as mãos.



Georges Léonnec, Le bon féminisme (O bom feminismo), *La Vie Parisienne*, nº49, 09 de dezembro de 1922, p. 1003.

– Votar?... Mal posso esperar para ser uma mulher levada a sério para pensar em me tornar um falso rapaz!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 75 - *Le bon féminisme*



F. Fabiano, Toujours la concurrence féministe (Sempre a concorrência feminista), *La Vie Parisienne*, nº16, 16 de abril de 1927, p. 323.

– A calça!... Nós não temos que adotá-las. Isso resolverá a questão.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 76 - *Toujours la concurrence féministe*

O título “O bom feminismo” contrasta com aquele que era apontado em 1910 na revista *La Vie Heureuse*: “aquele que não abalaria a constituição da família” (PINSON, 2009, p. 220). O que seria esse novo “bom feminismo”? Ele possibilitaria, segundo a resposta da *garçonne*: o voto feminino, o que lhe garantiria ser levada a sério⁴³⁶. Mas além disso, também proporcionaria que ela “pensasse em se tornar um falso rapaz”. Assim, o voto seria utilizado como uma tecnologia para subverter a questão de gênero que seria modificada com a sua conquista. Mas mostra, ao mesmo tempo, em que em nenhum momento sua figura, bem como a da outra mulher, era respeitada.

O que significaria a jovem tornar-se um “falso rapaz”? Assinalava para uma masculinidade trans? Ou simplesmente a busca pelos mesmos direitos deles? Falso por que não corresponderia ao corpo biológico naturalizado enquanto homem? Por lhe “faltar” um pênis, ou por lhe “sobrar” os seios? Além do voto, outro elemento que a diferencia do homem, nesta cena, é o fato dela não utilizar calças, utilizando uma longa saia preta para fazer a sua vez.

F. Fabiano em “Sempre a concorrência feminista” (Fig. 76) apresenta duas jovens feministas conversando em um ambiente fechado e elegante, pela janela é possível ver um automóvel, seria de alguma delas? A cena chama atenção tanto pelo visual das mulheres como pela conversa entre elas. Ambas estão de blusas e calcinhas/calções (aqueles utilizados por debaixo de outras peças), uma delas, a que está bem à vontade sentada num sofá (ou cama, o ambiente não fica claro), com a gravata desfeita, a camisa sem mangas e decotada, fumando um cigarro, pela expressão de sua boca e da mão que segura o cigarro, parece ser quem diz a frase nada convencional: “– A calça!... Nós não temos que adotá-las. Isso resolverá a questão”.

Resolvendo a questão de maneira simplista, mas que não se pode negar que um tanto quanto prática, as feministas eram representadas como mulheres despreparadas ao terreno político, ao mesmo tempo em que sua decisão, favorecia um olhar mais íntimo e estreito sobre o seu corpo. Além disso, ilustrava que elas assim como as outras, não eram levadas a sério.

Rachel Soihet (2005)⁴³⁷ aponta a zombaria contra as feministas como um instrumento político para a manutenção dos privilégios masculinos, constituindo-se enquanto “um

⁴³⁶ Durante a pandemia de corona vírus, num momento de claro caos, foi cotado para o Ministério da Saúde um sujeito revisionista Ítalo Marsili, que se diz psiquiatra, embora não tenha registro dessa especialidade junto ao conselho Federal de Medicina (a mesma figura que afirma no curriculum Lattes que morou com o então “filósofo” Olavo de Carvalho nos Estados Unidos, pausa para os risos), que defende que o problema da democracia foi ter dado o direito de voto às mulheres, pois estas votariam de acordo com o seu gosto, pela questão estética/sexual. “é muito fácil convencê-las a votar, é só seduzi-las”, dessa maneira, para conseguir o voto de uma mulher o político não precisaria ser um bom político. Sistema da Comissão Nacional de Residência Médica o registro de psiquiatra (CPF: 056.614.037-39). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/saiba-quem-italo-marsili-medico-sugerido-por-bolsonaristas-para-assumir-ministerio-da-saude-24432986> e <https://cutt.ly/Rp5mUzA>.

⁴³⁷ Embora a autora foque o seu trabalho sob o contexto da segunda onda do feminismo no Brasil, durante a ditadura civil-militar, por meio do jornal alternativo *O Pasquim* (que se propunha enquanto libertário em relação

instrumento conservador”, uma arma contra adversários, que neste caso seriam as mulheres que ao lutar por seus direitos, ameaçavam o status quo. O riso provocado pela zombaria seria “sempre uma expressão de desprezo”, usado “como freio para os possíveis desequilíbrios de poder entre os sexos constitui-se em algo habitual, perdendo-se na sua longa duração” (SOIHET, 2005, p. 592). Como é o caso da representação da feminista enquanto algozes de seus maridos, que seriam submetidos aos mandos e desmandos de sua esposa, como em desenhos do século XIX produzidos por Honoré Daumier (SOIHET, 2005, p. 593).

Os artistas de *La Vie Parisienne* tentam desqualificar as reivindicações feministas – e também das outras expressões de mulheres modernas, como a *garçonne* e as lésbicas –, através do uso do humor, colocando-as algumas vezes como superficiais, fúteis, ao mesmo tempo em que advertiam o perigo caso conseguissem o que desejariam: a subversão dos papéis, o “mundo ao inverso”. Era possível ser essas coisas desde que não fossem feias, mesmo se fosse para se parecer com um homem, porque antes do riso, a revista colocava a beleza em primeiro lugar, aquilo que fosse agradável ao olhar. O humor era assim uma ferramenta para tornar as que eram vistas como diferentes, como “menos ameaçadoras” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 360).

A partir das três últimas Figuras (77, 78 e 79) é possível criar uma narrativa, quase uma história em três *rounds*: o casamento como uma vitória feminina um pouco “atípica”; o feminismo ganhando mais força; e por último a mulher sendo “nocauteada” pelo seu adversário.

ao autoritarismo vigente e aos costumes), podemos perceber que algumas estratégias adotadas por ele tinham raízes muito mais antigas, a própria autora aponta para: *Assembleia de mulheres*, de Aristófanes; *Preciosas ridículas*, de Molière, século XVII; Honoré Daumier no século XIX, etc. No entanto, notamos que os termos utilizados pelo *O Pasquim* em relação aos usados em *La Vie Parisienne*, são muito mais pesados, apelam tanto para características físicas vistas como negativas, como as atacam em relação a sua sexualidade. Infelizmente, essa herança ainda persiste no Brasil.



Georges Léonnec, Mise aux poings (Nocaute), *La Vie Parisienne*, n°48, 27 de novembro de 1926, p. 999.

– E agora! O senhor quer ter a gentileza de me dar suas calças?

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 77 - *Mise aux poings*



Georges Léonnec, La championne de féminisme intégral à l'entraînement (A campeã do feminismo integral no treinamento), *La Vie Parisienne*, n°16, 20 de abril de 1929, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 78 - *La championne de féminisme intégral à l'entraînement*



Georges Léonnec, Clinche, *La Vie Parisienne*, n°16, 01 de fevereiro de 1930, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 79 – *Clinche*

No primeiro assalto (Fig. 77) Claude se casa com Monique (personagem homônima de *A garçonne*), o ringue é dentro do anel de compromisso onde estão gravados os nomes dos dois e a data, mas esta seria de dois dias após a data da revista. O marido se acha nocauteado no chão, com as mãos nas costas e uma expressão de dor, ele está com o olho roxo e todo descabelado, enquanto a *garçonne* que o nocauteou, está em pé, empunhando luvas de boxe, com uma camisola semitransparente e curta, continua com seu penteado e roupas impecáveis. Ao homem que está aos seus pés, olhando com certo desdém, pede: “– E agora! O senhor quer ter a gentileza de me dar suas calças?”. Ainda hoje a expressão “quem veste as calças em casa” é utilizada como forma de demarcar quem tem poder e domínio sobre a sua família, às vezes também é usada como modo de ter coragem “honrar as calças que veste”. Segundo Christine Bard (2012, p. 76) a expressão “vestir as calças” era uma manifestação de poder masculino. Bom, neste caso após apanhar da sua futura esposa, parecia “justo” ao artista de que essa demandasse todo o simbolismo que a calça apontava, como visto anteriormente. A mulher finge que pede com jeitinho as calças do homem derrotado, enquanto este se encontra estatelado no chão. Ainda aqui temos mais acesso ao corpo magro e sem muitas curvas da jovem, conferindo-lhe certo ar juvenil. O uso de luvas pela *garçonne*, bem como a aliança em tamanho gigante, talvez seja uma estratégia para dizer que foi ela quem decidiu se casar e que seu noivo teve de se render ao seu desejo; a camisola pode apontar para mais uma possibilidade: a de que ela teria conseguido isso com o sexo, versão que é reforçada se for observada como continuidade de uma imagem de dois números anteriores⁴³⁸. O fato de a data gravada ser posterior a da publicação da revista era uma pista para o futuro do marido, algo dado como certo ou uma possibilidade? Ela consegue a vitória por conseguir marcar a data? Um erro? Levando em consideração a ilustração do qual dá continuidade, parece que o casamento é algo dado como certo.

No segundo assalto temos “A campeã do feminismo integral no treinamento” que aparece em cena praticando boxe, agora o homem é feito literalmente de boneco em suas mãos. Neste caso parece ser pior que o anterior, ele vira saco de pancadas de uma boxeadora, campeã do feminismo, que também pratica baseball e tiro ao alvo com arco e flecha, todos instrumentos que podem ser utilizados para machucar alguém. O boneco tem uma expressão de preocupação pelo próximo golpe que vai levar. Já a jovem parece bem confiante, vestindo roupas próprias

⁴³⁸ Nela Léonnec desenha uma jovem nua, segurando a mesma peça de roupa que usa no combate, com várias outras camisolas jogadas no chão. Intitulada *Les billetes-doux illustrés* (“Os bilhetes amorosos ilustrados”), acompanhada pela legenda *Le post-scriptum superflu* (“O pós-escrito supérfluo”) e um bilhete com uma nota: em que diz para o amado, que lhe havia prometido amar por toda a vida, ser sábio. O bilhete não seria necessário, uma vez que a visão sobre a jovem e seu relacionamento com ela bastaria para qualquer decisão.

para a atividade física. As mulheres das duas últimas imagens não possuem o mesmo tipo e cor de cabelo – deixemos de lado o fato de sabermos que se trata da mesma pessoa (Hortense, sua esposa, era a sua modelo fixa há anos e ainda será por mais um longo período) –, mas podem ser lidas como representação de uma mesma personagem, a *garçonne* ou a feminista. Em ambas imagens temos a presença de um círculo, na primeira pelo anel e na segunda pelo alvo em vermelho e azul, unindo os diferentes personagens na cena. Na Figura 77 quase não há partes para fora desse círculo, enquanto que na Figura 78 o homem é “expulso” do ringue.

No entanto, após ser nocauteado no primeiro e segundo assalto, no último (Fig. 79) as coisas se transformam: agora, em um ringue “oficial” o casal aparece como tranquilo e carinhoso, o “clinche” – trata-se de um movimento do boxe em se abraça o oponente para livrar-se de uma provável sequência de golpes deste – é aplicado pelo homem, que envolve em seus braços sua companheira, que feliz com o seu campeão, levanta uma das pernas (gesto popularizado pelo cinema, em que as mocinhas ao se encontrarem com o seu verdadeiro amor levantavam a perna como manifestação de sua felicidade), enquanto apoia as outras duas no peitoral de seu amado, recostando sua cabeça à dele e ao seu ombro. Ele parece ter baixado a guarda, uma de suas luvas está no chão, nele também há o kit que acompanham os lutadores para se limparem e cuidarem de suas lutas. O calção volta à figura masculina, marcando bem uma protuberância nas partes íntimas, como se o artista quisesse deixar claro de que não se tratava de uma outra mulher em cena, além disso, ele é apresentado em altura e largura como bem maior do que a mulher; já a jovem, usa vestido bem mais longo que as peças utilizadas pelas personagens anteriores, o seu chapéu cobre todo o seu cabelo, quase se transformando ele mesmo em seu penteado, bem mais longo do que visto até então. A figura feminina já não parece assustar mais aos homens, ao contrário, ela é rendida por ele, impossibilitada de fazer qualquer outro ato que o possa machucar.

Assim, no primeiro round temos uma jovem que decide se casar, desde que a relação entre o casal seja diferente da convencional, apontada pela vitória da figura feminina e o seu prêmio as calças; na segunda vemos um uso “efetivo” das calças, ou melhor, de uma versão sua: o short, que enfatizada o poder das feministas sobre os homens (mesmo que este seja simbolizado como um boneco). O esporte até aqui foi utilizado como uma manifestação de força, de poder, independência das mulheres, como uma forma de acessar qualidades tidas como masculinas. Trazendo, desse modo, uma ameaça literal aos homens e aos valores arraigados na sociedade, elas já não são meras espectadoras. Até que no último assalto os dois anteriores se apagam, trazendo à vitória ao homem, os papéis tradicionais retornam como num idílio: dá para sentir a paz no rosto de ambos, ela já não usa mais calças e ele já não mais apanha. Agora cabe

a ele protege-la de qualquer perigo. O esporte competitivo volta para o personagem masculino e aos valores associados a ele, como a manifestação de sua virilidade, força e músculos. Esta imagem coincide com o declínio gradual da *garçonne*, a partir de 1929 e a volta da “feminilização” da moda (BARD, 1995, p. 207), e também com as várias negativas do governo ao movimento feminista, entre eles o que mais se destaca é a negação ao sufrágio universal.

Neste capítulo vimos as mulheres que eram consideradas diferentes das normas. Aqui, todas as personagens quebram de alguma maneira com a construção da “mística feminina”, associada aos papéis tradicionais da mulher como mãe, esposa e responsável por manter a harmonia em seu lar, que colocava o sexo como reprodutivo e a mulher visto como sexo biológico (seios e genitália) (já da era vitoriana). Essa mística, que pode ser pensada enquanto uma tecnologia de gênero, criada para atender aos interesses masculinos de controle e ter como subalterna a figura feminina, esvaía-se. Os valores associados ao feminino, sobretudo, o de ser inferior aos homens eram muitos diferentes daqueles adotados pelas jovens *garçonnes*, lésbicas e feministas. As mulheres apresentadas aqui já não queriam ser mães (salvo algumas exceções), e aquelas que eram podiam relegar as suas atribuições a outros; quando se casavam buscavam uma nova forma de relação em que os papéis ou fossem igualitários, ou que fossem invertidos; o sexo era por prazer e não voltado à reprodução; entre outros.

Assim, quase todas as mulheres apresentadas aqui se constituem enquanto sujeitos, uma vez que conseguem escolher, tomar decisões a respeito do próprio corpo e de suas vivências:

E sujeitos são, de fato, agentes. Eles não são indivíduos unificados, autônomos, exercendo a vontade livre, mas sim sujeitos cuja atuação é constituída através de situações e status que lhes é conferido. Ser um sujeito significa ser “sujeito para definir condições de existência, condições de atributos e condições de exercícios. Essas condições permitem escolhas, muito embora elas não sejam ilimitadas. Sujeitos são constituídos discursivamente e experiência é um acontecimento linguístico (não acontece fora de significados estabelecidos), mas nenhum deles está confinado a uma ordem fixa de significado. Uma vez que o discurso é por definição compartilhado, a experiência é coletiva, bem como individual. Experiência tanto pode confirmar o que já é conhecido (vemos o que aprendemos a ver), quanto perturbar o que parecia óbvio (quando sentidos diferentes estão em conflito nós reajustamos nossa visão para tomar consciência do conflito ou resolvê-lo – isto é, o que significa “aprender com a experiência”, muito embora nem todos aprendam a mesma lição, ou aprendam da mesma forma, ou ao mesmo tempo). Experiência é a história de um sujeito. A linguagem é o campo no qual a história se constitui. A explicação histórica não pode, portanto, separar as duas. (SCOTT, 1998, p. 320).

De maneira semelhante, Butler (2017, p. 19) afirma que os sujeitos são regulados por estruturas políticas repressivas, coercitivas e de legitimação, que são naturalizadas na sociedade. As categorias de identidades tidas como fixas, como mulher e homem, impostas

como “naturais”, fundamentas no aspecto biológico determinista por diversas instituições (BUTLER, 2017, p. 10; PRECIADO, 2016), inclusive a própria revista, são descentralizadas por diferentes tecnologias de gênero. As “repetições estilizadas de atos e gestos” (BUTLER, 2017, p. 69) envolvem aqui a utilização de mecanismos que parecem simples, como o uso de calças ou mesmo a tesoura, mas que são utilizadas pelas mulheres para acessarem por meio da aparência, ou pelo menos tentarem, uma vida mais livre. Constituem-se enquanto próteses tecnológicas, de acordo com Paul Preciado (2017, p. 153) a prótese atua na manutenção e desenvolvimento do corpo, dando a ele novas extensões, modificando a vivência e a sociabilidade. Assim, a linguagem, entendida em seu sentido mais amplo possível, constrói novas possibilidades e limites sobre essas figuras das “novas mulheres”.

A mulher mais “masculinizada” terá seu corpo mais exposto à medida em que ela se torna mais interessante ao homem, como na Figura de Yvonne, em que se as suas atitudes são consideradas masculinas (ela que toma a iniciativa do flerte), por outro lado seria o homem que se beneficiaria dele, se o moço é muito ingênuo para tanto, os leitores de *La Vie Parisienne* não deveriam ser. Quanto mais elas rompem com os padrões normativos, como a lésbica, mais elas se tornam “indisponíveis” ao olhar; mas ainda essa invasão pode ser feita, tanto para instituir uma heterossexualidade compulsória, como para castiga-la por fugir justamente desta. De acordo com Weeks (1998, p. 43): “Os esquemas da sexualidade feminina são indubitavelmente um produto do poder historicamente arraigado dos homens para definir e categorizar o que é necessário e desejável”. Dessa forma a revista traz uma ambiguidade nessas imagens ora favorecendo esses “novos” aspectos, ora o satirizando. As práticas reguladoras feitas pelos seus artistas atuam sobretudo por meio da sátira do “terceiro gênero” e da vitimização dos homens, que aumenta na medida em que os homens se tornariam “prejudicados” pelas atitudes dessas personagens, como no caso da feminista que relega ao marido os cuidados com as crianças, ou ainda quando estes se “feminilizam” ao mesmo tempo em que as mulheres se “masculinizam”.

As mulheres funcionam como um espelho em dois sentidos: primeiro servindo, como Virginia Woolf (2014, p. 53-56) apontou, como o que serve para refletir a “superioridade” masculina, diminuindo os atributos ligados às mulheres, considerando-as inferiores, enquanto estas aumentavam os dos homens: “A dependência radical do sujeito masculino diante do “Outro” feminino expôs repentinamente o caráter ilusório de sua autonomia” (BUTLER, 2017, p. 8), ou como a própria Woolf afirmou “As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. ” (WOOLF, 2014, p. 54), mostrando uma interdependência entre mulheres e homens para se construírem e serem reconhecidos enquanto tais (BUTLER, 2017, p. 86-87); e, segundo

aquele apontado por John Berger (2010), que também dialoga com o proposto por Woolf, a de que o espelho reflete para as mulheres sempre um supervisor masculino, lembrando como elas deveriam ser, e sendo constantemente julgadas por isso. As mulheres apresentadas aqui borram os espelhos aos quais os homens costumavam utilizar. Elas são colocadas duplamente como “outra”: são aquelas que seriam diferentes dos homens, mas também são aquelas que de algum modo buscam assemelhar-se a eles, muitas vezes essa busca pela aproximação se constitui enquanto uma busca pelos mesmos direitos, privilégios.

Como vimos neste capítulo a *garçonne* sintetizava uma preocupação dos artistas com o que ela representava à sociedade: uma possibilidade para a inversão de papéis sociais. Assim, os corpos, suas superfícies, são estão construídos politicamente (BUTLER, 2017, p. 12) e a sua performatividade é elaborada a partir tanto da aparência, como de seus comportamentos, numa “produção fictícia”, como em qualquer outro gênero (BUTLER, 2017, p. 55). Essa figura emblemática dos anos 1920 desestabiliza certezas e apontava para o gênero enquanto uma construção social, desnaturalizando os reflexos do espelho estabelecidos até então. Gerando o medo não só da perda de privilégios concedidos aos homens, mas também um risco para a feminilização destes, ao passarem a ocupar tarefas tidas como femininas, ou sendo subjugados por elas. Também vimos que ela não seria a única, tão pouco a precursora da busca por maior liberdade e independência feminina.

As jovens mulheres apresentadas aqui, em sua grande maioria aparecem enquanto “sujeitos”, ou seja, escolhem os seus papéis, ainda que estes sejam criticados, mesmo que de forma mais “leve” pelo uso do humor. De acordo com Butler (2017) a liberdade da mulher só é possível a partir da subversão desta categoria, e é isto que boa parte das mulheres presentes neste capítulo fizeram. No capítulo a seguir veremos como essa relação torna-se mais complexa e como a mulher e os homens assumem papéis passivos, de objetos e também como assumem a função de dominação sobre suas “marionetes”.

Capítulo 3 – *Cocottes : un bon mauvais sujet*

[...] Perguntam: Por que ela a escolheu? A pergunta deveria ser antes: Por que não a teria escolhido? [...] (BEAUVOIR, 2016, p. 365).

Neste capítulo apresentamos um dos temas mais frequentes em *La Vie Parisienne*: a sociabilidade no *demi-monde*, mais especificamente, pelas figuras das *cocottes*. No primeiro momento apresentamos uma discussão sobre o conceito de prostituição, construímos um panorama geral sobre ela na França e, com isso, o desdobramento da cortesã francesa do século XIX para a *cocotte* do século XX (a qual já existia ao final do século anterior). Como veremos, a divisão dos demais tópicos se deve mais por motivos didáticos, do que necessariamente uma divisão rígida entre os temas, que muitas vezes se sobrepõem. Assim, apresentamos as principais tecnologias que eram utilizadas pelas *cocottes* para performar e conseguir o que queriam; seus principais interesses; a associação que se fazia entre elas com animais não humanos, alimentos e bonecas; as diferentes relações com os clientes, inclusive os colocando como fantoches das vontades e desejos das *cocottes*.

3.1 Uma vez que somos apenas do *demi-monde*⁴³⁹

A “festa”, citada no começo do capítulo anterior, tomava diferentes contornos na vida da capital francesa, entre eles os prazeres oportunizados pelo dinheiro, como a própria sexualidade. Paris que ficou conhecida durante o século XIX e parte do XX como “capital do amor”, é antes inventada como a “capital do prazer”, do amor venal, uma vez que ela seria mais permissiva e tolerante perante algumas práticas sexuais⁴⁴⁰; nesse sentido, a prostituição aparece

⁴³⁹ Em uma imagem de G. Pavis, de 1920, duas *cocottes* conversam: – Você acreditou no fim do mundo? / – Até parece!... Além do mais, isso não nos interessa, uma vez que somos apenas do *demi-mundo* (« – Tu y a cru, toi, à la fin du monde ? / – Penses-tu !... D’ailleurs, ça ne nous intéresse pas, puisque nous ne sommes que du demi-monde ») (G. Pavis, *La petite oie rose (A pequena gansa cor de rosa)*, *La Vie Parisienne*, nº3, 17 de janeiro de 1920, p. 66).

⁴⁴⁰ Embora na França se tivesse uma sexualidade mais livre, ela não era “defendida publicamente” pela sua população, prevalecendo no discurso uma dupla moral sexual (SOHN, 2011, p. 140). Os primeiros livros de sexologia, que conservam o aspecto tradicional do binarismo de gênero e de práticas sexuais, demoraram para ser traduzidos no país, alguns com mais de dez anos de diferença. Além disso, as pesquisas em solo francês são mais conservadoras do que as encontradas em países vizinhos, como a Alemanha e a Inglaterra, em 1931, quando nesses países os estudos estavam mais avançados, na França eles ainda engatinhavam, prevalecendo discursos sobre práticas consideradas “normais” e “anormais”, numa perspectiva amplamente difundida no final do século XIX e de papéis sexuais e sexualidade esperados, padrão, a sexualidade da mulher, sobretudo a burguesa, era associada à maternidade, a psicanálise mantém esse papel (SOHN, 2011, p. 118-121). É somente em 1972, pela pesquisa do doutor Simon, que o primeiro relatório sobre a sexualidade da população francesa é realizado (SOHN, 2011, p.

enquanto indispensável à sociabilidade e economia da cidade (BRACHER, 2016; BASSERMANN, 1968⁴⁴¹, p. 267; BALDUCCI, 1994, p. 9; GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 2; WISER, 2009, p. 26; CORBIN, 1982), fazendo parte do que Monique Prada (2018, p. 87) chama de “economia invisível”, movimentando diferentes setores e participantes desde legais até ilegais (JULIANO, 2002, p. 9). Ela é também um dos principais temas abordados por *La Vie Parisienne*, seja ele o assunto principal ou transversal, sejam nas imagens ou nos textos que as acompanham, sobretudo no que diz respeito à prostituição “de luxo”.

Há séculos a prostituição e as prostitutas são temas e personagens comuns para obras artísticas, literárias, médicas, entre outras – sendo, por isso, frequentemente tratadas como a-históricas –, o que muitas vezes acabavam indicando o medo masculino sobre a sexualidade feminina (CORBIN, 1982, p. 7, 186-187). Esses trabalhos, criados na maioria das vezes por homens, costumam apontar as prostitutas como as únicas “agentes” das relações, manifestando a construção de um imaginário masculino e de seus próprios desejos sobre elas, numa: “imaginação masculina vendida por mulheres” (OLIVEIRA, 2008, p. 37, 40; GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 6)⁴⁴². A partir do século XIX, a temática ganha ainda mais destaque nas produções ao incorporar as associações entre elas e os escritores, mas principalmente por destacar a ascensão social da prostituta de luxo⁴⁴³ (MOIRA, 2018, p. 13; p. 10, 17; GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 12-13; BENOÎT, 1998, p. 29-30; ARGAUT, 2015; BEAUVOIR, 2016, p. 378⁴⁴⁴; ADLER, 1991⁴⁴⁵). As transformações nas práticas sexuais também estariam relacionadas a uma aproximação com a arte e a literatura (CORBIN, 1982, p. 186) e, como numa via de mão dupla, ao mesmo tempo que a prostituição era tema para ampla produção, essa acabava por alimentar “[...] diretamente as suas práticas [...]” (GONZÁLEZ-

130). Com a sexologia moderna (1948), outras sexualidades além do espectro heterossexual, são consideradas não mais como “anormais”, mas como formas de prazer sexual, como algo comum, além disso, aproximam a sexualidade feminina da masculina, ambas interessadas no prazer, responsável pela criação de terapias sexuais, principalmente de casais (SOHN, 2011, p. 121-122).

⁴⁴¹ Para além de alguns julgamentos de valor e preconceitos do autor Lujo Basserman (1968), seu livro traz um panorama geral interessante sobre a prostituição a partir da perspectiva da história cultural.

⁴⁴² « [...] un imaginaire masculin vendu par des femmes. » (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 6).

⁴⁴³ Se por um lado existe essa ampla produção sobre elas, por outro há poucas fontes sobre as prostitutas “não idealizadas”, sobretudo aquelas de classes mais baixas (ADLER, 1991, p. 17); atualmente, por meio da internet, as prostitutas têm se organizado e elaborado cada vez mais produção sobre si mesmas (MOIRA, 2016; PRADA, 2018).

⁴⁴⁴ Mesmo Simone de Beauvoir (2016) faz vários julgamentos de valores sobre a prostituição e outras profissões que para ela poderiam se relacionar, como as estrelas de cinema e *vedettes*.

⁴⁴⁵ Embora Laure Adler (1991) teça uma série de estereótipos, muitos deles pautados em amplas representações sobre as prostitutas, a autora traz várias considerações para que possamos pensar sobre elas durante o período estudado.

QUIJANO, 2017, p. 9-10)⁴⁴⁶ reverberando ainda no século XX como modelo de sexualidade e pornoerotismo.

Mas ao mesmo tempo que as cortesãs são tidas pelos artistas e escritores como suas “musas inspiradoras” (BEAUVOIR, 2016, p. 378), são subordinas por eles, geralmente, à objetos e não como produtoras “[...] reduzindo simbolicamente as mulheres ao “eterno feminino [...]” (ADELMAN, RUGGI, 20007, p. 45-46), elas também são vistas como símbolos de suas ruínas, embora isso quase não tenha acontecido na prática, a não ser por aqueles que tentavam ter o mesmo padrão de vida dos homens muito ricos (GONZALEZ-QUIJANO, 2013).

Mesclando fronteiras entre o que era aceitável ou não, as prostitutas circulavam além dos lugares instituídos a elas, como os bordéis, as casas de *rendez-vous*; frequentando os mais diferentes ambientes, transformando-os muitas vezes em pontos para os seus programas, que variavam de acordo com o tipo de prostituição ofertada: das ruas, bulevares e estabelecimento presentes neles, aos grandes espetáculos de teatro, passando pelos restaurantes, os cabarés como *Folies-Bergères*, bares, cafés, galerias de arte, lojas de antiguidade, os Champs-Élysées, entre outros (ADLER, 1991, p. 9-12; BALDUCCI, 1994, p. 09; WISER, 2009, p. 184; DARNTON, 1996; CORBIN, 1982, p. 209), espaços frequentemente presentes na revista. Alguns deles serviam como uma “vitrine” para que elas conseguissem conquistar mais clientes (HEMINGWAY, 1969, p. 32).

Durante boa parte da história ocidental, foram as prostitutas, ao lado das freiras, os dois tipos femininos que mais tiveram liberdade, independência e acesso ao conhecimento, sendo mais livres, puderam exercer outras atividades, numa possibilidade de serem sujeitos (BEAUVOIR, 2016, p. 378; JULIANO, 2002, p. 32-33; PRADA, 2018, p. 77). De acordo com Monique Prada (2018, p. 77): “[...] Não por acaso, são mulheres estigmatizadas, e sua sexualidade é posta à mesa e debatida livremente por qualquer pessoa: o celibato de uma, a promiscuidade de outra, comportamentos avessos, mas passíveis de julgamento.”, que são, então, associadas ao medo sobre as mulheres que, por não seguirem aos padrões estabelecidos, possuem uma “maior potencialidade questionadora da ordem estabelecida” (JULIANO, 2002, p. 13, 32-33).

Segundo Dolores Juliano (2002, p. 88) quando se vivencia padrões comportamentais, sexuais e/ou estéticos que estão para além daqueles colocados como normativos, controlados por diferentes discursos, instituições, relações sociais, muitas vezes internalizado, atua-se de

⁴⁴⁶ « [...] directement les pratiques prostitutionnelles. [...] » (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 9-10).

forma transgressiva, que é vista como perigosa a ordem estabelecida, pois a própria pessoa passa a exercer o controle sobre si:

Do ponto de vista dominante, os comportamentos regulados externamente são legítimos e aqueles em que a motivação é interna ou autônoma são ilegítimos ou obscenos. Assim, a divisão entre mulheres honestas e prostitutas é traçada pela mesma linha que separa o nu artístico da imagem pornográfica. [...] (JULIANO, 2002, p. 88)⁴⁴⁷.

Há toda uma construção e percepção hierárquica na prostituição e entre as prostitutas durante 1830-1930, bem como do seu próprio consumo, que promove experiências diversas: ela possibilita a ascensão social e melhor condição de vida para algumas, enquanto marginaliza e estigmatiza tantas outras, sobretudo aquelas que não adentram ao círculo das classes mais altas (ADLER, 1991, p. 12, 16, 38; SIMMEL, 1993, p. 1-4; PRADA, 2018)⁴⁴⁸.

Mas do que estamos falando quando falamos prostituição? Compreendemo-la enquanto uma profissão que envolve alguma forma de remuneração ou outros benefícios, como posição social e prestígio, em troca de relações sexuais, nos termos de Monique Prada (2018, p. 50): “[...] podemos dizer que a prostituição consiste no ato, por pessoas adultas e em condições de consentir, de trocar sexo por dinheiro ou outros bens, de modo regular ou ocasional. É basicamente uma prestação de serviço.”. Visão próxima da apresentada por Laure Adler (1991, p. 14). O “ideal” seria que a prostituição fosse encarada apenas como trabalho, pois é um “trabalho possível” para inúmeras pessoas, no qual encontraram fonte de sustento de vida e, às vezes, melhores condições que em outras profissões (PRADA, 2018, p. 59). Da mesma maneira como em outras áreas, também pode haver tarefas desagradáveis e é necessário estabelecer limites por meio de contrato verbal, ainda que este possa estar diretamente condicionado ao financeiro (PRADA, 2018, p. 74-75; JULIANO, 2002, p. 85). Num contexto marcado pela “cultura da compensação”, os corpos são, assim, utilizados como “capital” na possibilidade de uma nova vida (ADELMAN, RUGGI, 20007, p. 46)⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ “Desde el punto de vista dominante, son legítimas las conductas regladas externamente y resulta ilegítimas u obscenas aquellas en que la motivación es interna o autónoma. Así, la división entre las mujeres honestas y las prostitutas, está trazada por la misma línea que separa el desnudo artístico de la imagen pornográfica. [...]” (JULIANO, 2002, p. 88).

⁴⁴⁸ Ainda hoje, a diversidade na profissão dificulta em se pensar numa “categoria laboral única”, mesmo entre as prostitutas há usos de diferentes termos, embora todas possam ser vistas como trabalhadoras sexuais – expressão que também pode se estender a outras profissões (PRADA, 2018, p. 54-55).

⁴⁴⁹ O estigma contra as prostitutas é colocado como necessário por Monique Prada (2018, p. 9, 65-69) e Dolores Juliano (2002, p. 28, 31, 50-52), como uma “necessidade social”, “para a manutenção do sistema” patriarcal: uma vez que é colocado às mulheres que qualquer coisa seria melhor do que a opção de vender trabalho sexual, visto como indigno, as divisões rígidas e desiguais de papéis de gênero conseguem controlar, confinar e afirmar as funções de mãe, de esposa e dona de casa. Quando se retira o peso do estigma e outros aspectos negativos associados a ela, como doenças e violência, a estrutura dominante é posta em perigo, pois dá a ver que a

Dolores Juliano (2002, p. 9) aponta para as dificuldades em investigar a prostituição por uma perspectiva feminista, sem cair em abordagens estigmatizantes e de vitimismo. Para ela o feminismo deve tirar o seu lado conservador, puritano e travar mais diálogo com as prostitutas (JULIANO, 2002, p. 33-34). A prostituição costuma ser vista sob três perspectivas, são elas: a *marginalização*, na qual ela cumpriria com um papel social, contribuindo para a “manutenção da estrutura social”, presente na justificativa de várias leis de regulamentação da prostituição; como *ilegítima*, sendo estigmatizada socialmente, excluída de poder e silenciada; e como *questionadora* das estruturas patriarcais, como poder de resistência, que é utilizada pelo sistema como forma de justificativa de estigmas sobre elas (JULIANO, 2002, p. 32-33), em certo sentido, podemos encontrar na prostituição parisiense do período, tanto pelas políticas adotadas, como pelas próprias fontes, uma articulação entre essas três maneiras de compreendê-las.

Nesse sentido, há ao menos quatro sistemas mais recorrentes que se voltam a refletir sobre a prostituição: 1) o *proibicionista*, mais conservador, que quer o seu fim e acaba empurrando a prostituição à clandestinidade e, com isso, gerando mais problemas sociais; 2) o *abolicionista*, apoiado pelo feminismo conservador, que vê as prostitutas enquanto vítimas de exploração; 3) o *regulamentarista*, o qual compreende que é preciso legislar e enquadrar a prostituição e a prostituta como uma forma de melhor controlá-la, uma vez que não seria possível eliminá-la; 4) o de *descriminalização*, que luta contra a estigmatização e pelo reconhecimento da prostituição enquanto uma profissão que tem os mesmos direitos que as outras (TAVARES, s.d, p. 3-4).

De acordo com Monique Prada (2018, p. 33, 48-49, 68-75) e Amara Moira (2016, p. 130-131), as feministas conservadoras aproximam-se da perspectiva do conservadorismo machista⁴⁵⁰, que consideram as mulheres como inferiores e as prostitutas como ainda mais:

prostituição é apenas uma profissão (MOIRA, 2016, p. 130-131; PRADA, 2018). É nessa perspectiva, que muitas trabalhadoras sexuais e teóricas sobre a prostituição enxergam as sanções à profissão como uma forma de garantir o “exército de reserva” trabalhista para o sistema capitalista, além de garantir mão de obra não remunerada para esses três trabalhos: o doméstico, o sexual e o reprodutivo (PRADA, 2018; JULIANO, 2002). “[...] em certo sentido, as prostitutas rompem com essa lógica patriarcal ao pôr preço no trabalho sexual e, ainda, diferentemente das trabalhadoras domésticas, ao exercê-lo fora do domínio do lar.” (PRADA, 2018, p. 44). Sendo importante o feminismo como uma ferramenta política pela luta de direitos e melhores condições (PRADA, 2018, p. 72). Para Naomi Wolf (2020, p. 32, 37) o capitalismo industrial só foi possível graças a institucionalização da domesticidade feminina, que também justificaria um salário mais baixo pago a elas: “[...] A economia dos países industrializados estaria arrasada se as mulheres não trabalhassem de graça. [...]” (WOLF, 2020, p. 43).

⁴⁵⁰ Gayle Rubin (2012, p. 36-38) faz uma crítica nesse sentido contra a teoria feminista antipornografia, por ela usar o discurso patriarcal sobre uma pretensa defesa em favor das mulheres; bem como às feministas conservadoras, que muitas vezes se aproximam de discursos veiculados pelas partes também mais conservadoras da sociedade, como o da igreja em relação à sexualidade e, numa via de mão dupla, essas assumem posturas dessas feministas, como forma de justificar seus argumentos.

contrárias à prostituição, as enxergam apenas como vítimas de violência⁴⁵¹, exploradas, mulheres sem autonomia para ação e capacidade de escolha ou de julgamento, que passam por situações de “estupro pago” em toda relação com os clientes; assim, esse feminismo coloca barreiras, atrapalha e se distancia das prostitutas e dos prostíbulos, não colaborando com a sua organização política, não as compreendendo enquanto trabalhadoras e as colocando numa situação de vulnerabilidade, ao dificultar as denúncias de violências reais: como não são reconhecidas em sua autonomia, sua posição sobre si mesmas e a legitimidade da profissão, são desconsideradas (JULIANO, 2002, p. 19). Contrárias a essa posição, o putafeminismo⁴⁵² ao qual as autoras fazem parte, compreendem a prostituição enquanto um trabalho e as prostitutas como plenamente capazes de decidir, impor limites claros, de ter relações consensuais com seus clientes, por dinheiro e também por prazer. Por isso, muitas vezes as suas profissionais substituem o termo prostituta por trabalhadora sexual em certas discussões:

[...] como forma de forçar a sociedade a reconhecer que somos apenas e tão somente pessoas (adultas) e capazes de consentir que tiram seu sustento do sexo. Trabalhadoras, portanto, e não crianças ou pessoas prostituídas, traficadas, mantidas e situação de cárcere e/ou vítimas de estupros constantes. (MOIRA, 2018, p. 12)⁴⁵³.

Mas se o uso de sinônimos é importante em determinadas ocasiões, em outros contextos eles podem ser utilizados como uma forma de higienização da palavra e não modificar em nada a sua compreensão, por essa razão a troca pelo termo “trabalhadora sexual” depende da circunstância e não é consensual (MOIRA, 2018, p. 13).

A maneira de ver as prostitutas sempre como vítimas e submissas configura dois dos estereótipos sobre elas construídos na “puta imaginada” (termo cunhado por Melissa Gira Grant e utilizado por Monique Prada), “[...] aquela que é, ao mesmo tempo, a trapaceira, a cortesã e a dominatrix. [...]” (PRADA, 2018, p. 35), atuando como mecanismo de manutenção do status quo, da dominação patriarcal em que, por meio, dela buscam: controlar, excluir e marginalizar as profissionais, ao mesmo tempo, que afastar outras mulheres das performatividades reconhecidas como “apenas” de putas, garantindo a legitimidade da linhagem paterna e, assim,

⁴⁵¹ Esse discurso tenta deslegitimar aquelas que cobram por sexo, mas não podemos esquecer que sexo não pago pode envolver uma série de violências que são atribuídas somente à prostituição (PRADA, 2018, p. 76). Ainda que a violência exista, ela não deve ser considerada como parte do trabalho, pois os riscos, como o assédio moral, entre outros, também ocorrem em outros ofícios.

⁴⁵² O putafeminismo é um termo criado e utilizado pelas próprias prostitutas que são feministas e que lutam por direitos das trabalhadoras sexuais e das outras mulheres, transformando as relações de opressões que podem existir dentro delas (PRADA, 2018, p. 37).

⁴⁵³ Assim, não são práticas de prostituição: estupro, exploração sexual de crianças e adolescentes, tráfico humano sexual (PRADA, 2018, p. 57-58).

a subordinação da mulher e sua sexualidade (PRADA, 2018, p. 35-36, 87, 94; JULIANO, p. 13, 50-51).

Se obter dinheiro é visto como autonomia para as suas próprias vidas e incentivado pelo movimento feminista, por outro lado obter dinheiro pela prostituição é compreendido nas correntes feministas conservadoras e contrárias à prostituição como “o dinheiro que não empodera” (PRADA, 2018, p. 94). Desse modo, as prostitutas que veem na prostituição uma alternativa legítima são sempre criticadas, desqualificadas e silenciadas pelo *mainstream*, como uma forma de não validar o seu discurso, pois, livres, são vistas como perigosas ao sistema; enquanto as que rechaçam a profissão nunca são questionadas, uma vez que elas afirmam o lugar que se é esperado delas (PRADA, 2018, p. 63-66): “[...] A sensação que tenho é que é ofensivo ganhar dinheiro dispondo de algo que elas [as ativistas antiprostituição] foram condicionadas a guardar a sete chaves. [...]” (Aline T. apud PRADA, 2018, p. 64).

No entanto, as intersecções nas relações interpessoais que envolvem “dinheiro, poder e sexo”, segundo Viviana Zelizer (2009), são muito mais complexas do que se imagina. Muitas trabalhadoras sexuais, como strippers e prostitutas “de luxo”, costumam receber mais nesse tipo de emprego do que em outros, ainda assim, é comum que muitas delas busquem separá-los de suas relações pessoais, pelos pesos sociais que carregam (ZELIZER, 2009, p. 137).

A noção de que a mercantilização do corpo corrompe a intimidade, vem do que a autora chama de “mal-entendidos”, que colocam em “esferas separadas” questões econômicas e sexuais, e pregam que essas esferas não deveriam se juntar, pois se contaminariam simultaneamente, influenciando negativamente cada uma delas (ZELIZER, 2009, p. 140). Para Zelizer, é uma ilusão acreditar que as relações, mesmas as afetivas, não envolvam também questões financeiras, há antes “negociação entre intimidade e atividade econômica”: vários estudos apontam sobre essa relação, nos quais constataram: que as mulheres que tinham renda própria percebiam que as relações sexuais com o marido mudavam, muitas delas a partir da independência financeira, puderam também ter independência sexual, não se sentindo mais obrigadas a fazer sexo com os maridos (que a chantageavam pelo poder econômico), porque agora se sustentavam. Outras compreendiam “as relações sexuais com o seu esposo como um compromisso moral, no qual ela trocava favores sexuais pelo sustento material de seu marido” (ZELIZER, 2009, p. 138-139, 151).

Assim, as relações domésticas também envolvem relações monetárias, possuindo regras, divisão de tarefas e escalas próprias, negociadas pelo casal, família, amigos, etc., no entanto, o trabalho doméstico geralmente recai sobre a mulher (ZELIZER, 2009, p. 150-151): “[...] Nesse ambiente tradicional, no qual as mulheres trabalhavam arduamente em casa,

enquanto os homens traziam o dinheiro, o sexo, com frequência, se tornava uma moeda de troca. [...]” (ZELIZER, 2009, p. 151). Destarte, a “negociação da intimidade” (ZELIZER et al, 2017, p. 205) deve ser lida pelo contexto na qual está inserida, o que pode ser considerado prostituição em um determinado lugar, pode não ser vista dessa forma em outro. Mas não podemos esquecer que essas interpretações dizem respeito também às questões de classe, gênero e raça.

Dessa maneira, inúmeras relações conjuntas são feitas cotidianamente envolvendo relações íntimas e dinheiro, elas podem ser realizadas através do que a autora chamou de “boa combinação”: “[...] Quero dizer que a combinação é viável: torna possível o trabalho econômico da relação e sustenta a relação. [...]” (ZELIZER, 2009, p. 142). Essas relações envolvem “negociações entre os parceiros” e variam de acordo com o contexto e com as intersecções, como classe, raça e gênero, bem como com a regularidade em que são feitas, que poderiam ser, segundo ela: “limitada ou ampla, durável ou passageira”, podendo ser combinadas entre si mostrando menos ou mais intimidade, mais práticas compartilhadas ou não, as quais costumam ser diferenciadas pelos próprios participantes (ZELIZER, 2009, p. 143-145)⁴⁵⁴.

As pessoas que trabalham com a prostituição ou com outra forma de trabalho sexual, geralmente, possuem uma relação limitada e breve, mas também podem envolver relações mais duradouras (ZELIZER, 2009, p. 145), como no caso das *cocottes*, das manteúdas⁴⁵⁵. Um tipo específico de prostituição, a de ser mantida por um longo tempo por um único cliente, é vista por Viviana Zelizer (2009, p. 147) como uma relação de longa duração, mas limitada, nem por isso vista por ela como prostituição, mesmo que ela envolva em grande medida a questão sexual⁴⁵⁶. Há, desse modo, uma variedade considerada de formas de trabalho sexual e mais especificamente da prostituição, em parte pelas próprias profissionais, existindo a construção de certas hierarquias e status entre elas (ZELIZER, 2009, p. 145). São elas, as trabalhadoras sexuais, que definem seu trabalho e, portanto, sua relação com o cliente (ZELIZER, 2009, p. 146).

⁴⁵⁴ Apesar dessas observações, a autora diferencia as relações entre os pagamentos feitos para uma trabalhadora sexual e para uma amante.

⁴⁵⁵ “[...] Uma ampla variedade de relações interpessoais combina a atividade econômica com a atividade sexual. Quando as relações são limitadas e por um período curto, tendemos a chamá-las de trabalho sexual (Stitchcombe, 1994). Quando elas são amplas e de longa duração, tendemos a chamá-las de unidades domésticas. [...]” (ZELIZER, 2009, p. 144).

⁴⁵⁶ A pesquisadora cita a relação entre Thomas Colucci, que assinou um contrato com Deborah Vandeveld, mantendo-a por meio de pagamento e exigindo exclusividade, contrato pautado em “segurança financeira em troca de sexo” (ZELIZER, 2009, p. 147-148). No nosso entender, essa relação se configura como uma forma de prostituição de luxo, muito próxima das encontradas em *La Vie Parisienne*, ainda que não haja referência sobre contratos em níveis tão formais quanto o do exemplo.

Georg Simmel (1993, p. 1-5) compreende a prostituição de sua época (1892) não como uma simples escolha, mas enquanto produto de um conjunto de condições sociais, que empurrariam as mulheres para esse caminho, motivada principalmente pela desigualdade que não cerca somente a ela, mas toda a comunidade que também a produz, reforçando hierarquias e dando cada vez mais benefícios a “boa sociedade” (aquela com poder dominante), enquanto exclui e marginaliza outra parte, sobretudo mulheres, que encontra no trabalho sexual uma das únicas opções possíveis.

De forma semelhante, Simone de Beauvoir (2016), em meados do século XX, afirmava que a grande maioria das prostitutas foi levada à profissão por questões financeiras, em contextos de falta de empregos e de salários adequados em outras áreas; segundo a autora, a maioria das prostitutas parisienses vinham do campo e das províncias, experimentando nas grandes cidades uma maior sensação de liberdade e uma menor preocupação com a reputação do que nas cidades pequenas, encontravam na prostituição uma possibilidade de trabalho e de rendimento, que poderia ser maior do que em muitas outras profissões; e não por qualquer fator fisiológico⁴⁵⁷, tese defendida em grande medida durante o século XIX e começo do XX (BEAUVOIR, 2016, p. 364-365). Além disso, também poderiam ser impelidas para a profissão pelos namorados, pais, ou por alguma situação de abandono, mesmo assim, embora muitos depoimentos afirmem a dificuldade de entrar na profissão, haveria, após certo período, a dificuldade de sair dela (BEAUVOIR, 2016, p. 367, 370), assunto também abordado por Juliano (2006, p. 60).

A motivação financeira também foi destacada por Bracher (2016) e por Laure Adler (1991, p. 12), para quem a maior parte das prostitutas teria sua origem social nas classes mais populares, entre elas operárias, artistas e mesmo a “burguesia popular”, mas também haveriam aquelas de estratos sociais mais abastados, que tendo acesso a uma boa educação e formação teriam mais facilidade para se manter como prostitutas “de luxo” (ADLER, 1991, p. 24-26; CORBIN, 1982, p. 200-201). Christelle Taraud (2019) também compreende que a prostituição aparecia como alternativa para muitas mulheres das camadas mais pobres, as quais costumavam

⁴⁵⁷ No final do século XIX, por meio de uma tipologia elaborada sobre a prostituição, aproximando-se da teoria lombrosiana que relacionava características físicas com uma moralidade boa ou má, construída com base no medo da “prostituta devoradora”, a prostituta foi associada à criminalidade, leviandade, degeneração e à degradação física e moral, vistas como abjetas, por justificativas anatômicas, bem como, eram vistas como parte das “classes perigosas”. Para alguns, elas teriam aspectos sexuais mais desenvolvidos do que outras mulheres, enquanto seu cérebro seria menor; para outros, como Paul-Jean Cogniart, elas seriam deficientes mentais. No entanto, Parent-Duchâtelet um dos higienistas mais renomados sobre o assunto na época, não via anomalias nas profissionais, mas relacionava à prostituição à necessidade. Para os moralistas a causa da prostituição era a preguiça, a indolência, a vaidade, e, por fim, a pobreza (ADLER, 1991, p. 80-84; JULIANO, 2002, p. 46). O escritor Victor Margueritte, compreendia-a como forma de escravidão da mulher (ADLER, 1991, p. 13).

acumular profissões para complementar a renda, podendo ainda se juntar as outras que muitas vezes também estavam associadas à prostituição: para aquelas que possuíam algum talento artístico e/ou eram consideradas bonitas, também podiam ser artistas de espetáculos ou modelos (TARAUD, 2019), como apontado no capítulo anterior.

Ainda hoje, mesmo que haja diferentes motivos para adentrar na profissão, os aspectos econômicos e sociais são ainda vistos como um dos principais: num contexto marcado pela grande discrepância salarial de acordo com gênero e raça, uma mulher branca, no Brasil e na França (2019), recebe cerca de 26% menos que um homem branco pelo mesmo trabalho, mesma ou melhor qualificação, e as mulheres negras recebem ainda menos, a prostituição aparece como alternativa: seja por uma melhor remuneração, é uma das poucas profissões em que as mulheres ganham mais do que os homens, seja pela sua praticidade de ganho ou mesmo por ser um dos poucos trabalhos que as mulheres “desviantes”, mais pobres e travestis têm acesso (WOLF, 2020, p. 81; PRADA, 2018, p. 33, 42, 50-51, 59-64; MOIRA, 2016, p. 30, JULIANO, 2002, 10-12, 20). Para Wolf esse cenário favorece: “[...] as tradicionais opções principais de emprego para as mulheres – o casamento compulsório ou a prostituição – com mais gentileza e pela metade do salário. [...]” (WOLF, 2020, p. 81)⁴⁵⁸. A autonomia encontrada pela prostituta é em grande parte “[...] desvalorizada também e principalmente porque aqueles que a realizam são na sua maioria mulheres dos setores populares”⁴⁵⁹ (JULIANO, 2002, p. 35).

Nessa perspectiva, não é o fato de ser um trabalho sexual que o tornaria impotente em muitas situações e, sim, o aspecto das próprias condições materiais/sociais nas quais estão inseridas (BEAUVOIR, 2016, p. 375; PRADA, 2018, p. 60). Portanto, “[...] considero que nenhum trabalho precário exercido por mulheres de baixa escolaridade e classe social, possa realmente ser considerado empoderador ou emancipatório. [...]” (PRADA, 2018, p. 58). A luta deve ser pelo fim da pobreza e não da prostituição (PRADA, 2018, p. 60). Para Simmel (1993, p.12): “[...] a condição necessária, indispensável, para que a prostituição se efetue numa sociedade verdadeiramente humana é, sem dúvida nenhuma, que se eleve a posição das prostitutas. [...]”.

⁴⁵⁸ Homens e mulheres recebem tratamentos diferentes sobre a sua aparência, criando um padrão duplo, que também reflete em salários desiguais: enquanto a beleza dos homens não é levada em consideração para exercerem ou serem reconhecidos em sua profissão, ao contrário, as manifestações físicas da idade têm para eles um indicativo de prestígio, seriedade, respeitabilidade e confiabilidade, que exaltam sua manifestação de individualidade e identidade; enquanto que para as mulheres é imposto como sinal de ruína profissional (podemos pensar nas idades discrepantes entre os galãs e as estrelas de cinema), sendo julgadas constantemente pela sua aparência, mesmo que o trabalho não diga respeito a ela, dificultando tanto às mulheres mais velhas, negras e todas aquelas que não fazem parte do padrão hegemônico a conseguirem avanços profissionais como eles, apagando a sua individualidade (WOLF, 2020, p. 57-60, 78-79, 87-88).

⁴⁵⁹ “[...] desvalorizada también y principalmente porque las que la realizan son mayormente mujeres de los sectores populares.” (JULIANO, 2002, p. 35).

Para compreender a prostituição, de acordo com Simmel (1993, p. 7-8, 11), é preciso conhecer a sua estrutura, que vê nela uma resposta à necessidade sexual do homem, quando ainda este não teria outras maturidades estabelecidas, entre elas: a psicológica, que para ele demoraria para se desenvolver por completo. Ela é, então, compreendida por ele (SIMMEL, 1993, p. 8-9), como uma forma de controlar e satisfazer a “necessidade” e os impulsos sexuais masculinos, vistos como “incontroláveis” e “naturalmente poligâmicos”⁴⁶⁰, enquanto as mulheres seriam vistas como “vítimas das pulsões alheias” e da “boa sociedade” num contexto marcado por “sacrifícios” que dificilmente viriam dessa classe, mas que demandava das mais pobres, pautada na dupla moral sexual e na questão de classe, das quais não se incomoda em “[...] sacrificar alguns milhares de moças para possibilitar aos homens não casados uma vida sexual normal e proteger a castidade das outras mulheres [...]” (SIMMEL, 1993, p. 8-9).

O sociólogo acreditava que a prostituição só deixaria de existir a partir do momento em que a sociedade fosse organizada de forma mais igualitária e aberta a respeito do “amor livre”, na qual fosse possível que as mulheres pudessem escolher com quem manter relações sexuais antes do casamento – alternativa vista como pouco provável e aceita na busca da igualdade sexual, diferentemente no que acontecia no casamento tradicional feito na base de “compra ou coerção” (SIMMEL, 1993, p. 10-14, 16). Numa sociedade pautada na dupla moral sexual “[...] enquanto o amor livre não se generalizar, sempre será preciso certo número de mulheres para preencher a função das atuais prostitutas. [...]” (SIMMEL, 1993, p. 12). O autor acredita que a troca entre os corpos, o sexo, deveria ser feito somente no “verdadeiro casamento”, aquele feito por amor, e não aquele pautado em questões financeiras (SIMMEL, 1993, p. 6). Para as feministas reformistas, em seu “espírito moralizador”, a promoção de trabalho para as mulheres era vista como um importante instrumento para que elas não precisassem ocorrer à prostituição para se sustentar, lutando, assim, por melhores condições de trabalho e salários em outras profissões; além dessas questões, as feministas radicais queriam o fim da dupla moral e a divisão igualitária das tarefas domésticas (BARD, 1995, p. 24, 66-69; SHOWALTER, 1993, p. 38). Assim como Georg Simmel, Simone de Beauvoir previa o fim da prostituição a partir de “[...] duas condições: que uma profissão decente seja assegurada a todas as mulheres; que os costumes não oponham nenhum obstáculo à liberdade do amor. É somente suprimindo as necessidades a que atende que se suprimirá a prostituição.” (BEAUVOIR, 2016, p. 375). Já para Monique Prada, é uma utopia distópica acabar com a prostituição, a tentativa

⁴⁶⁰ Simmel (1993, p. 12), mantém outras naturalizações sobre questões de gênero, como a que crê que a mulher amadurece física, sexual e psicologicamente antes dos homens, e, por isso, poderiam se casar mais novas do que eles.

de acabar com ela gera mais problemas para as profissionais, empurradas cada vez mais para às margens e à clandestinidade (PRADA, 2018, p. 34).

A prostituição, bem como os espaços ocupados por ela⁴⁶¹, promovia uma sociabilidade particular, para além daquelas propriamente sexuais: para os homens servia como espaço de convivência masculina, onde muitas vezes podiam falar/fechar negócios, de afirmação de virilidade e de sua masculinidade, funcionando também como espaço para a ritualização de passagem, onde o homem “se tornaria” homem ao se iniciar sexualmente com uma mulher, constituindo-se como um espaço para uma “sexualidade de aprendizado”, fazendo com que aprendessem sobre sexo, masculinidade e afirmação ao “seu pertencimento à boa sociedade e aos seus valores”⁴⁶² (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 38; SOHN; WISER, 2009, p. 25; ADLER, 1991, p. 15, 62, 98-104). Além disso, promove uma sociabilidade feminina e novas sensibilidades: “[...] torna-se lugar de fuga, de desorientação, de compensação de novas formas de sociabilidade entre os pequenos burgueses locais e uma sociedade de mulheres que, de certa maneira, contribui para refinar sua sensibilidade ao mesmo tempo que sua sensualidade.” (CORBIN, 1982, p. 188)⁴⁶³.

Desse modo, a relação entre as cortesãs e os clientes casados não podem ser vistas exclusivamente como uma forma de sustentar o casamento ou mesmo de compensá-lo. Durante o século XIX e começo do XX, a relação com o mundo da prostituição e com as diferentes formas de prostitutas faziam parte da sociabilidade masculina do período e mesmo das práticas aristocráticas do casamento “tradicional” – em que se casava por conveniência, de títulos, posses e filhos, mas se mantinha amante(s) –, o próprio casamento burguês vai se modificando, como a relação do casamento por amor (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 30-32).

Embora ter relações com as prostitutas fosse algo comum – entre o século XIX e começo do século XX boa parte dos homens conhecia o ambiente da prostituição, seja ele o de luxo ou os mais simples e baratos (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 4) –, servindo como forma de afirmação da masculinidade, elas também poderiam indicar questões de classe e de questionamentos ou não da própria moral sexual, se frequentar “[...] as *filles publiques* poderia

⁴⁶¹ Monique Prada compreende o prostíbulo num sentido mais amplo, como: qualquer espaço que se exerce a prostituição, sendo uma espécie de expansão do espaço doméstico, possuindo regras, funcionamento próprios e clientes, ainda hoje em sua maioria homens casados, que também utilizam o lugar para a sociabilidade e negócios para além da relação com as prostitutas, mas sempre o tomando como espaço de afirmação da masculinidade que é “incentivada” e “respeitável” (PRADA, 2018, p. 37, 44, 47).

⁴⁶² « [...] leur appartenance à la bonne société et à ses valeurs. » (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 38).

⁴⁶³ « [...] Le bordel devient un lieu d’évasion, de dépaysement, de compensation de nouvelles formes de sociabilité entre les petits bourgeois du cru et une société de femmes qui, d’une certaine façon, contribue à affiner leur sensibilité en même temps que leur sensualité. » (CORBIN, 1982, p. 188).

atestar uma rejeição aos padrões da burguesia em questões de casamento e moral sexual [...]”⁴⁶⁴, o mesmo não se poderia dizer sobre aqueles que mantinham relações com as cortesãs, que acabavam por demarcar aspectos sociais positivos. Segundo Lola Gonzalez-Quijano (2013, p. 17-18): “[...] frequentar as mulheres galantes era menos semelhante a uma contestação à ordem burguesa do que a uma adoção das normas em voga nos círculos sociais e no espaço do Boulevard ao qual pertenciam ou tentavam pertencer.”⁴⁶⁵. Diferentes esferas da alta sociedade frequentavam esses meios, desde membros da família imperial, outros aristocratas e nobres, diplomatas, “homens do mundo”, políticos, etc., sendo “uma prática comum e reconhecida” (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 22).

Na França, enquanto uma prática “tolerada” por ser vista como uma função social “higienista”, chegando a ser indicada como tratamento médico aos homens para o controle de sua sexualidade “desenfreada” (BRACHER, 2016; CORBIN, 1981), a regulamentação da prostituição foi teorizada e instituída no século XIX, em 1829, por Alexandre Parent-Duchâtelet compreendendo: as profissionais que trabalhavam nela, até os lugares considerados específicos para a sua atuação, como os bordéis, que ganharam vários sinônimos e categorizações segundo lugar, classe e serviços prestados, no qual o estado, ou melhor, cada prefeitura, assumia o controle sobre a prostituição⁴⁶⁶, ficando conhecido como “sistema francês” (ADLER, 1991, p. 14-15, 29; CORBIN, 1981, p. 13, 42; 1982; BARD, 1995, p. 66; GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017; BEAUVOIR, 2016, p. 365, BENOÎT, 1998, p. 29). Parent-Duchâtelet era médico higienista, seu método de análise aproximava a medicina clínica da anatomia patológica, tendo diversas influências em sua formação; foi um dos primeiros a utilizar a “sociologia empírica”, começando o seu estudo sobre a prostituição em 1827, por meio da pesquisa de campo, vista por ele como problema de higiene pública, comparando as prostitutas e a prostituição com o esgoto e o lixo, sendo tratadas enquanto tais, e que, portanto, deveriam ser “higienizadas” (CORBIN, 1981, p. 9-11; SHOWALTER, 1993, p. 252). Alain Corbin (1982, p. 8) divide a prostituição do final do século XIX ao começo do século XX em três fases de política prostitucional: “o regulamentarismo no início do século XIX, o neo-regulamentarismo do final do século XIX e o sanitarismo depois da Primeira Guerra Mundial.” (ADLER, 1991, p. 15).

⁴⁶⁴ « [...] filles publiques peut témoigner d’un rejet des normes de la bourgeoisie en matière de mariage et de morale sexuelle, [...] » (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 18).

⁴⁶⁵ « [...] la fréquentation des femmes galantes s’apparentait moins à une contestation de l’ordre bourgeois qu’à une adoption des normes en vogue dans les milieux mondains et dans l’espace du Boulevard auquel ils appartenaient ou tentaient d’appartenir. » (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 17).

⁴⁶⁶ A França tem uma longa relação de tentativa de controle sobre a prostituição, passando por governos que queriam exterminá-las como de Luís IX, no século XIII, até aqueles que compreenderam que era melhor ter um controle estatal sobre elas, como Luís, o Santo, no século XIV, limitando a prostituição a zonas determinadas (BASSERMANN, 1968).

A sexualidade no contexto pós-guerra ainda é marcada pela dupla moral sexual: “Mais do que nunca, a sexualidade feminina está encerrada na alternativa da mãe ou prostituta, e mais do que nunca, a família é considerada a célula fundamental da sociedade. [...]” (THÉBAUD, 2000a, p. 76-77)⁴⁶⁷. Até os anos 1920, há vários tratados moralistas, higienistas e repressivos sobre a prostituição (ADLER, 1991, p. 13, 42), bem como boa parte do movimento feminista dedicado a combatê-lo⁴⁶⁸ – como Joséphine Butler que queria erradicar o regulamentarismo e fundou a “Federação abolicionista internacional”, ela acreditava que a prostituição era uma forma de escravidão da mulher branca (BRACHER, 2016; BARD, 1995, p. 29; CORBIN, 1982, p. 316-324, 339) –, até quando uma delas obteve sucesso: a regulamentação perdurou até 1945, com a sanção da Lei de 13 de abril, ou Lei Marthe-Richard⁴⁶⁹ (ADLER, 1991, p. 15), que proibia o funcionamento de bordéis na França. A partir de 1946 todos foram fechados⁴⁷⁰, tornando mais opaco o comércio do sexo (BRACHER, 2016).

Mas nem só de prostitutas dentro das regras se fez Paris: a regulamentação não funcionou como pretendida pela prefeitura de polícia, a maioria delas, que ficaram conhecidas como insubmissas⁴⁷¹, não se registraram na polícia, enquanto as “submissas”, as trabalhadoras sexuais regulamentadas e registradas não correspondiam a 20% das demais⁴⁷², eram estas que

⁴⁶⁷ “Más que nunca, la sexualidad femenina se halla encerrada en la alternativa madre o prostituta, y más que nunca también, se considera a la familia célula fundamental de la sociedad. [...]” (THÉBAUD, 2000a, p. 76).

⁴⁶⁸ As feministas, em sua grande maioria, eram contrárias a prostituição e a sua regulamentação, compreendiam que nessa prática as mulheres eram exploradas e atores sociais como os proxenetas eram favorecidos, mas também viam nas prostitutas uma associação com doenças, drogas, coqueteria e preguiça; assim, em “defesa da moralidade” criaram: ligas e federações para o seu combate e a sua repressão, políticas para alertar sobre as doenças venéreas motivadas pela prostituição, criticavam as ações policiais que eram vistas como corruptas, entre outras; luta que continuou no pós-guerra, com a criação da “União temporária contra a prostituição regulamentada” (BARD, 1995, p. 66-69).

⁴⁶⁹ O nome da lei vem de uma das responsáveis pela campanha contra a prostituição. Marthe Richard havia sido prostituta e espiã francesa, posteriormente compreendeu a primeira profissão como uma forma de escravidão (BRACHER, 2016).

⁴⁷⁰ A partir do momento que a prostituição é tornada ilegal, mais suas trabalhadoras são vistas num processo de estigmatização social, a clandestinidade da profissão é a negação da própria identidade (PRADA, 2018, p. 55, 26). “[...] Assim, entre elas [trans e travestis], a prostituição é quase sempre compulsória, ainda que também seja reconhecida por algumas travestis como seu espaço primeiro de construção de afetos e de reconhecimento de identidade. [...]” (PRADA, 2018, p. 60). Monique Prada defende a regulamentação da profissão no Brasil, pois, segundo ela, traria mais segurança econômica e também física para as trabalhadoras, para as quais muitas vezes encontram na prostituição sua única alternativa, por isso a importância de garantias (PRADA, 2018, p. 99-101). Para Gayle Rubin (2012, p. 26): “[...] Caso o comércio do sexo fosse legal, os trabalhadores do sexo seriam mais aptos a organizar e lutar por melhores ordenamentos, melhores condições e maior controle e menos estigma.”. Já para Dolores Juliano a regulamentação sobre a prostituição teria um aspecto mais paradoxal, ao mesmo tempo que a profissão seria reconhecida, ela passaria por um maior controle do estado sobre seus corpos (JULIANO, 2002, p. 19).

⁴⁷¹ Hoje as prostitutas insubmissas são percebidas por novas formas, são: as que falam sobre si, as que se defendem, as que falam sobre a profissão e as que falam, mas as quais a sociedade não quer ouvir (PRADA, 2018, p. 35).

⁴⁷² Não havia um consenso sobre o número de prostitutas em Paris e nem na França de um modo geral, a estimativa para o começo do século XX era entre sessenta a oitenta mil, mas podia variar até 500 mil profissionais (CORBIN, 1982, p. 194; ADLER, 1991, p. 11). Alain Corbin (1982, p. 194) afirma que esse número pode sofrer uma grande

podiam trabalhar dentro do sistema, ou seja, nos bordéis; e uma vez registradas, dificilmente conseguiriam cancelar o documento: para tanto, deveriam provar que não exerciam o trabalho há algum tempo (CORBIN, 1982, p. 190-192; ADLER, 1991, p. 15, p. 22, p. 71).

Nos anos 1920 reverberam, ainda que de maneira atualizada, práticas ligadas à prostituição que poderiam ser encontradas ao menos desde a Antiguidade Clássica, passando pela Idade Média e Renascimento⁴⁷³, entre elas: uma atividade de amplo conhecimento, sendo um serviço consumido por diferentes grupos sociais, tendo papel importante na sociabilidade e movimentação das cidades; a busca pela disciplinarização e da tutela do estado e da sociedade sobre seus corpos, por meio da regulamentação e autorização dos bordéis e da prostituição; sinalização dos estabelecimentos para serem facilmente identificáveis; hierarquia no status social entre as diferentes categorias de prostituição⁴⁷⁴, dos serviços mais baratos prestados pelas prostitutas de rua, ao mais caros prestado pelas cortesãs “exclusivas”; reconhecimento profissional para determinados grupos que poderia transformá-las em personalidades, muitas vezes influentes; vistas como “fonte de perigo” para os modos de vida da elite e também como um “mal necessário”; servirem como modelos para artistas; a elaboração de performatividades com que fizessem que fossem reconhecidas pela sua profissão, ao mesmo tempo que as afastava de outros grupos de mulheres, como uso de determinados símbolos ou roupas; certos grupos de prostitutas possuíam maior liberdade que outras mulheres; também é de longa tradição o “curto” período em que as trabalhadoras do sexo poderiam sobreviver de forma mais confortável com o seu trabalho: a velhice não era bem vista e nem muito popular entre os clientes, o que fazia com que as jovens tivessem que buscar assegurar economias e boas condições de vida futura,

variação dependendo da forma como cada pesquisa compreende o que é ou não a prostituição, usualmente as manteúdas não entravam nessa conta.

⁴⁷³ Assim, ainda que marcado por um contexto bastante repressor, de um modo geral, e a religião tivesse um papel fundamental para a sociedade do século XVI, existiam várias brechas para as práticas sexuais consideradas ilícitas (todas àquelas feitas fora do casamento) (DABHOIWALA, 2013, p. 11). A permissividade podia ser maior ou menor de acordo com a idade, gênero e classe social. A fase da adolescência era onde os tipos divergentes de sexo eram os mais tolerados desde que não fizessem parte da vida adulta (MATTHEWS-GRIECO, 2008; DABHOIWALA, 2013). A relação sexual entre mulheres não era vista como sexo a não ser que estas usassem objetos “fálicos”, pois o sexo era considerado penetração (MATTHEWS-GRIECO, 2008). Durante a Idade Média e o Renascimento o tratamento médico para a histeria era a massagem com óleos doces no clitóris e na vagina para aquelas que não poderiam socorrer ao casamento com um marido, a fim de eliminar os “fluidos insalubres” (MAINES, 2010, p. 46-48). Com o tempo os novos dispositivos de controle atingiram das classes baixas (que sempre foi mais afetada e vigiada) até as classes mais altas, por exemplo, ocasionando a diminuição do reconhecimento de filhos bastardos (DABHOIWALA, 2013, p. 20).

⁴⁷⁴ A título de exemplo, na Grécia Antiga havia três grupos de prostitutas: as *dicteríades* que ocupavam os bordéis e as ruas, eram mal remuneradas, pagavam impostos sobre seus serviços e tinham pouco prestígio social, tendo muitas vezes que continuar trabalhando na velhice; *aulétrides*, que eram convidadas para os festejos por serem também musicistas e dançarinas; e as *hetairas*, que gozavam de amplo reconhecimento, às vezes alcançado posições de destaque na sociedade, tinham acesso a uma boa educação, eram as mulheres que mais possuíam liberdade e independência no contexto, podendo circular livremente pela cidade, eram as menos numerosas (BASSERMANN, 1968).

quando ainda podia lucrar com a sua beleza, que era associada à juventude e sobressaía quem tivesse mais “dotes”; ter amantes ricos como uma forma de progredir; uma maneira de independência, pois eram afastadas de boa parte de outros trabalhadores assalariados, sobretudo aqueles melhores remunerados; entre outras (BASSERMANN, 1968; MATTHEWS-GRIECO, 2008, p. 266, 271; BEAUVOIR, 2016, p. 380; SIMMEL, 1993; ADLER, 1991; CORBIN, 1982).

Vistas, então, como um “mal necessário” (ADLER, 1991, p. 43, 48) as profissionais e os bordéis passavam por uma série de leis de regulamentação de cada prefeitura de polícia municipal, na busca por maior controle sobre elas e por “garantir” condições higiênicas e de saúde, principalmente aos clientes, deveriam: se registrar na prefeitura de polícia como prostitutas, explicando os motivos que as levaram ao ofício; trabalhar e habitar instalações com autorização de funcionamento; ter no mínimo duas trabalhadoras sexuais para configurar um bordel; ser gerido por uma mulher, a qual deveria manter um livro de registros do estabelecimento⁴⁷⁵; ter iluminação constante, ainda que os bordéis passassem a ser em locais mais “discretos”, proibindo determinadas áreas da cidade (como ser instalado perto de escolas e de igrejas), criando zonas ligadas ao meretrício, que muitas vezes acabavam sendo marginalizadas; proibir a entrada de menores de idades e jovens de uniformes; ser vigiados e inspecionados pela polícia e pelas instituições sanitárias-médicas – esse controle sobre a sua saúde apontava para o caráter de “mulher pública” que era percebido pelo regulamentarismo (CORBIN, 1981, p. 16); mandar embora as prostitutas doentes – elas eram vistas como os principais vetores de doenças sexuais; por não atender as demandas, ou ainda por outros fatores, os bordéis poderiam ser fechados temporária ou definitivamente (ADLER, 1991, p. 29, 44-50; GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 1; BASSERMANN, 1968, p. 89; BRACHER, 2016; JULIANO, 2002, p. 47; CORBIN, 1982, p. 188).

Da mesma forma como a própria prostituição, os bordéis, conhecidos também como *maisons de passe*, *maisons close*, *maisons de tolérance*, também possuíam gradações das espeluncas aos mais luxuosos. No decorrer da carreira algumas profissionais poderiam passar por todos eles; já para os clientes (de todos os estratos sociais), era, praticamente, uma via de mão-única: os mais pobres não poderiam acessar aos lugares mais luxuosos, enquanto que, se quisessem, os mais ricos poderiam adentrar qualquer um deles (ADLER, 1991, p. 56; WISER,

⁴⁷⁵ Além dos livros mantidos pelas próprias donas dos bordéis e das casas de *rendez-vous*, haveria aqueles especialmente desenvolvidos para os clientes com as informações de nomes, imagens e “qualidades” das funcionárias das casas, numa espécie de guia proibido sobre as prostitutas (ADLER, 1991, p. 46-47, 53), entre eles há o livro *The Pretty Women of Paris*, de 1883, que circulava clandestinamente e funcionava como uma espécie de catálogo das cortesãs francesas, inclusive com suas “especialidades eróticas”.

2009, p. 24-25), servindo inclusive como uma forma de contestação das normas (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017). Além disso, os prostíbulos eram para muitas trabalhadoras sexuais o único abrigo, pois teriam comida e moradia garantidas (ADLER, 1991, p. 78). O declínio do bordel na França começa a partir dos anos 1880, ganha fôlego com a Primeira Guerra Mundial, mas cai em letargia já nos anos 1930 (ADLER, 1991, p. 15).

De acordo com Alain Corbin (1982, p. 171-173), o aumento no número de prostitutas ao mesmo tempo em que há o declínio dos números de bordéis se constitui enquanto um fenômeno do mundo ocidental durante o século XIX e começo do XX, ainda que não se dê de forma homogênea, mesmo dentro do mesmo país. Alguns fatores são elencados para a queda dos bordéis parisienses⁴⁷⁶, entre eles o autor destaca: o processo de urbanização iniciada por Hausmann, modificando a paisagem e criando uma nova geografia; fatores econômicos, como os altos custos para se manter um estabelecimento desse tipo – bordéis clandestinos, assim como as casas de *rendez-vous* eram mais lucrativos e alguns deles também se transformaram em “casas abertas ou livres”; a dificuldade em encontrar profissionais, cada vez mais exigentes; o próprio estabelecimento do sistema regulamentarista; a dificuldade para conseguir novas permissões para a abertura de bordéis; mas a principal causa do declínio estaria relacionada diretamente a redução do número de clientes, que passam a procurar outras formas de prostituição, vendo na clandestinidade mais poder de sedução sobre si; o movimento feminista combatente à prostituição; o proxenetismo sendo criticado cada vez mais (CORBIN, 1982, p. 174-180).

Os bordéis mais caros eram os mais discretos, com decoração luxuosa e/ou exótica, para ajudar na excitação e compensar os preços altos (BASSERMANN, 1968, p. 178)⁴⁷⁷, estabelecendo-se em áreas nobres da cidade, como no “centro comercial, ali onde circula a riqueza, nos bairros da Madeleine, do Ópera, da Bolsa. [...]” (ADLER, 1991, p. 57). Laure Adler utiliza o termo “hotéis do sexo” para aqueles em que se podia acessar por veículos, tendo o contato interno e externo bloqueados, criando uma atmosfera de suspensão temporal (estratégia usada atualmente em *shoppings*), essencial para práticas de gasto do tempo e, dessa maneira, de mais gastos dos clientes. Cada vez mais os bordéis vão se especializando em certos serviços, passando a ser conhecidas como *maison de débauche* (casa de devassidão), a maioria delas casas de luxo e de alto investimento, frequentada sobretudo pelos clientes mais ricos, de origem

⁴⁷⁶ Nas cidades médias e pequenas os números de bordéis eram mais estáveis, ainda que a capital inspirasse novas práticas nessas cidades (CORBIN, 1982, p. 187-188).

⁴⁷⁷ Uma das casas mais conhecidas e prestigiadas de *rendez-vous*, segundo Wiser (2009, p. 25-26), seria *Le Sphinx*, adornada com uma esfinge na sua fachada, sendo “o primeiro prédio de toda a França a instalar ar-condicionado”.

aristocrática ou burguesa (CORBIN, 1982, p. 182). Apelando para a sensação do novo, numa tentativa de agradar aos diversos gostos e manter o interesse dos clientes, ainda mais quando o bordel entra em declínio, o quadro de funcionárias era constantemente renovado, trazendo tipos diversos, às vezes especializando-se em um deles, como mantendo uma “virgem de reserva” (mesmo que esta fosse “falsificada”), ou ainda, especializavam-se em determinadas fantasias sexuais, sendo os mais caros (CORBIN, 1982, p. 176; ADLER, 1991, p. 56-58, 86-88, 104; BRACHER, 2016; WISER, 2009, p. 24-25; TARAUD, 2019; BEAUVOIR, 2016, p. 374). Os bordéis de luxo eram feitos para despertar os sentidos, sendo repletos de vidro, espelhos, eletricidade, perfumes, entre outros, com equipamentos usados especialmente para provocar prazer e satisfazer “perversões”, com “novas” tecnologias e práticas apresentadas neles, como: os ambientes específicos aperfeiçoados para o voyeurismo, aparelhos elétricos para o sadomasoquismo, os cintos com dildos, o uso de drogas afrodisíacas, as apresentações das prostitutas em forma de “quadros vivos”, numa espécie de “industrialização do erotismo”⁴⁷⁸ (CORBIN, 1982, p. 182-185; BEAUVOIR, 2016, p. 376; ADLER, 1991). Segundo Corbin (1982, p. 189), entre os motivos para a prosperidade das casas especializadas estaria, então, esse “erotismo elaborado”, que: “[...] torna-se um laboratório onde as novas exigências sexuais são forjadas. [...]” (CORBIN, 1982, p. 189)⁴⁷⁹. Para o autor, essas transformações ligadas à sexualidade são motivadas para além da procura do novo, e atendem sobretudo aos interesses e desejos de uma classe “minoritária e privilegiada” de clientes (CORBIN, 1982, p. 189).

A ela seguiam na hierarquia: a “casa de bairro” que ficavam em bairros especializados, conhecidos pela prostituição, marcado pelas janelas iluminadas, eram mais barulhentas e indiscretas (ADLER, 1991, p. 58); os bordéis das classes operárias, que davam diretamente para rua, sendo mais simples, baratos e barulhentos, instalados nas áreas mais populares, como no porto ou em bairros afastados, associados a uma maior violência (ADLER, 1991, p. 65-67); as espeluncas, as quais eram consideradas sujas e possuíam prostitutas mais velhas, feias e pobres (ADLER, 1991, p. 69); e, por fim, aquelas que trabalhavam na rua, fazendo o *trattoir*, interpelando o cliente ali mesmo, com técnicas de abordagem para com ele que apelam para a questão financeira e sexual (CORBIN, 1982, p. 211) – a rua Monjol era conhecida como o pior lugar da prostituição em Paris, tendo sido derrubada em 1929 (ADLER, 1991, p. 70) –, ela se constituía de forma mais itinerante: geralmente as prostitutas saíam da periferia de onde

⁴⁷⁸ Esses novos equipamentos geram novas formas de aprendizagens e conhecimento de novas técnicas, algumas especialidades estavam ligadas a práticas mais antigas, como relações homossexuais, sexo oral, orgias, fantasias sexuais (CORBIN, 1982, p. 185-186).

⁴⁷⁹ « [...] la maison devient un laboratoire où se forgent de nouvelles exigences sexuelles. [...] » (CORBIN, 1982, p. 189).

moravam para atender no centro, variando de local conforme o horário, comumente escolhiam as ruas que davam acesso aos lugares mais ricos; a noite ela era mais dispersa e estava em todos os lugares (CORBIN, 1982, p. 207-208).

Se a partir do final do século XIX os bordéis entraram em declínio, em compensação aumentou o número de casas de *rendez-vous*, as “casas de encontros” – algumas vezes adaptadas pelo antigo bordel –, moda durante a *belle époque*, nas quais as prostitutas tinham mais liberdade e maior independência financeira no que nos prostíbulos comuns, sem estarem ligadas a elas, como acontecia nos bordéis, com liberdade para entrar e sair, encontrando com seus clientes lá (TARAUD, 2019, BRACHER, 2016; CORBIN, 1982, p. 178-179). Atendendo a uma clientela restrita, essas casas se situavam em lugares ricos da cidade, instaladas geralmente em apartamentos luxuosos por dentro, ao gosto burguês, mas bastantes discretos para o lado de fora, para que as profissionais burguesas, e outras que se passavam por elas, também pudessem frequentá-lo, sem chamar atenção: as casas de *rendez-vous* eram um “fenômeno essencialmente parisiense” ligado ao “anonimato das grandes cidades” (CORBIN, 1982, p. 259-265). Os valores do serviço eram altos, variando em 1903 de sessenta a cem francos, mas também haviam as casas com encontros mais baratos por menos de quarenta francos, as *maisons à registre*, com média de preço por cinco francos (CORBIN, 1982, p. 259-261). Com exceção de casas de *rendez-vous* especializadas na nudez, na maioria delas as prostitutas se vestiam de forma elegante, feitas para o dia: “[...] o ambiente era o de um *five o'clock* da casa de uma *demi-mondaine* [...]” (CORBIN, 1982, p. 260). As profissionais podiam escolher se atendiam ou não seus clientes; nas casas mais luxuosas, eles poderiam as escolher por meio de “álbuns licenciosos”, com diversidade nas imagens e da sexualidade, acertando o preço diretamente com a dona do estabelecimento (CORBIN, 1982, p. 185, 259). A casa de *rendez-vous* estabelece uma nova forma de comportamentos e desejos sexuais de homens e mulheres burguesas, fortalecendo a prática do adultério de clientes e prostitutas: “[...] o que se procura é a esposa do outro [...]”⁴⁸⁰, mas também a busca por mulheres virgens, prática fetichizada na época, estabelecendo, inclusive, o comércio de falsas virgens (CORBIN, 1982, p. 258-259).

Para as prostitutas, os franceses elaboraram inúmeros termos, alguns que se restringem mais a determinado período, enquanto outros se mantiveram, acompanhando as transformações sociais de seus significados, tentando traduzir os variados desenhos na sua longa tradição com o ofício, suas especificidades, preços e pesos sociais de cada uma delas, elencamos alguns:

⁴⁸⁰ « [...] ce qu'on vient y chercher, c'est l'épouse de l'autre [...] » (CORBIN, 1982, p. 259).

petites femmes (pequenas mulheres), *belles petites* (pequenas belas), *filles publiques* (mulheres públicas, prostitutas de rua), *filles/femmes entretenues* (manteúdas), moças de vida fácil, *femmes galantes* (mulheres galantes), *femmes de joie* (moças de vida alegre⁴⁸¹), *grandes horizontales* (grandes horizontais), *femmes d'attente*, *filles de misère* (filhas da miséria), *fille à partie*, *filles de trottoir* (prostitutas de rua), *fille à soldats* (ligadas à prostituição do campo), *demi-castor*, *cocottes*, *femmes de la nuit* (mulheres da noite), *courtisanes* (cortesãs), *demi-mondaines*, *lionnes* (geralmente sustentadas pelos dândis, conhecido também como *lions*), *coureuses* (devassa, levianas), *catins*, *suicideuses*, *dégrafées*, *papillons de nuit* (borboletas da noite), *agenouillées* (ajoelhadas), *hirondelles* (andorinhas), *ravageuses d'existence* (pragas da existência), *grisette*, *lorettes*, *filles de café* e *soupeuses* (as que costumavam frequentar os cafés e restaurantes), amantes, *femmes légères*, *gigolette*, hetairas, impuras, *biches*, manteúdas, mulheres errantes, ninfas, “falsas-bundas”⁴⁸² (CORBIN, 1982, p. 201-207, 220, 224; WISER, 2009, p. 24-25, 184; GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 3-4, 2017, p.1-2; BALDUCCI, 1994, p. 08 ; BRACHER, 2016; ADLER, 1991, p. 10; BENOÎT, 1998, p. 29-30; GRIFFIN, 2003; BAUDELAIRE, 2010, p. 38, 79; DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 77); “do amor, da rua, da zona, da vida, andorinhas, meretrizes, raparigas, rameiras, biscoas, biscates, bruacas, damas, marafonas, messalinas, chinas, [...] madames, mariposas, mundanas, mulheres à-toa...” (ADLER, 1991, p. 10); há ainda os termos que aparecem comumente em *La Vie Parisienne*, como: *poules* e *poules de luxe*, *grues* e *poupées*⁴⁸³. Além delas, há também as prostitutas viúvas ou abandonadas denominadas “não-classificadas”; as “desclassificadas”, são aquelas separadas, divorciadas ou outras, geralmente, envolvidas em escândalos; as “arrivistas”, que teriam sua origem ligada a alguma profissão artística; as “exóticas”, aquelas que são vistas com características diferentes do padrão hegemônico francês ou são estrangeiras⁴⁸⁴ (ADLER, 1991,

⁴⁸¹ Para Simmel é irônico chamar as prostitutas de “garotas de vida alegre”, pois sua vida não seria nada fácil e, provavelmente, seria o cliente aquele que mais usufruía da felicidade (SIMMEL, 1993, p. 1-2). É comum encontrar nos textos elaborados por não-prostitutas a ideia de que elas não teriam ou sentiriam prazer, satisfação com o trabalho, como Laure Adler (1991, p. 14) para quem a prostituta só se importaria com o dinheiro. Há, segundo Prada (2018, p. 76), a busca por uma deslegitimação do prazer que é pago quando este se refere ao sexual.

⁴⁸² “[...] “Falsa-bunda” era o apelido das prostitutas de “classe inferior”, afirmou Parent-Duchâtelet. [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 77).

⁴⁸³ No Brasil há uma infinidade de termos relacionados às prostitutas: “Putá, prostituta, meretriz, garota de programa, marafona, mulher da vida, messalina, mulher-dama, cortesã, rapariga... Puta. Independentemente do termo escolhido, ele pode tanto se referir a uma profissão quanto indicar a pior das ofensas às mulheres. [...]” (PRADA, 2018, p. 25).

⁴⁸⁴ De acordo com Taraud (2019) entre as prostitutas consideradas “exóticas” estariam as mulheres negras, que seriam “uma ínfima minoria no mundo das cortesãs” e também nos bordéis. O pequeno número de profissionais negras ou não europeias já havia sido constatado em 1836 por Alexandre Parent-Duchâtelet, proporção que perdurou até pelo menos a Grande Guerra. A partir dos anos 1920 as prostitutas negras passam a ser cada vez mais frequentes na profissão na capital francesa, em parte atendendo às fantasias a propósito das colônias (TARAUD, 2019; BRACHER, 2016).

p. 60); “de projeção”, que seriam extravagantes e despreocupadas com o futuro; “[...] Chamam-na piedosa ou mulher de comandita quando é mantida coletivamente por amigos de alto nível social.” (ADLER, 1991, p. 23-24).

Essas diferentes maneiras de chamá-las podem traduzir também suas origens diversas, os espaços que frequentavam, criando uma categorização hierárquica entre elas (CORBIN, 1982, p. 192, 200), nas formas como viviam e eram percebidas socialmente: desde aquelas consideradas de subsistência e eram mais marginalizadas, até aquelas consideradas de alto luxo, que possuíam maior prestígio, entre as muitas posições que as separam, várias delas podem se borrar, tanto na trajetória de cada *demi-mondaine*, que tinham origens variadas, como também por período.

Simone de Beauvoir (2016), Georg Simmel (1993, p. 2) e Alain Corbin (1982, p. 197-202) dividem a prostituição entre a “alta e a baixa”. 1) *alta* - a primeira estaria relacionada a uma vida de maior conforto, luxo e na possibilidade da escolha dos clientes, feita pelas próprias prostitutas, era um serviço para um público mais restrito, devido ao seu alto preço: todas possuíam em comum receberem na sua própria casa, que algumas vezes podiam ser mansões particulares, outras vezes eram mantidas em apartamentos bancados por um de seus clientes, que podiam ser vários ao mesmo tempo, dependendo do seu interesse para manter o seu nível social. Essas mulheres se enquadravam na maioria das vezes como insubmissas e tem como figura de maior destaque entre elas, no século XIX, a cortesã; 2) *baixa* – que se referiria aquela relacionada a uma má condição social, de maior vulnerabilidade econômica e social, sobretudo, aquela de rua⁴⁸⁵ ou de bordéis baratos, que ofereceria mais riscos de violência pela sua maior exposição, devendo também fugir da repressão policial⁴⁸⁶. Nessa situação seriam as profissionais mais estigmatizadas, as que não possuiriam “direitos demandáveis” (JULIANO, 2002, p. 20). Seria para Beauvoir (2016, p. 375) aquela em que a prostituta é “oprimida

⁴⁸⁵ Amara Moira aborda as questões da sua prostituição enquanto travesti no Brasil, num cenário sem luxo ou ostentação, com programas a preço muito barato, em que muitas vezes o próprio matagal é transformado em motel, o qual ela chama de “matel”, podendo envolver a violência. Demonstra que muitos dos seus clientes e de suas colegas são representantes da “família tradicional brasileira”. Segundo Moira, a rua aparece para muitas profissionais como um dos únicos lugares em que poderiam exercer a profissão, onde corpos dissidentes podem ser desejados: na rua e na prostituição eram os únicos lugares em que “era permitido desejar o meu corpo”, e também é uma das poucas atividades que as travestis tem acesso (MOIRA, 2016, p. 28). Para a autora, diferente do que se costuma ouvir, é possível sentir prazer com os programas, mesmo com os clientes que não lhe agradem de início. A autora também defende a elaboração de filmes pornô, que seriam muito mais seguros e rentáveis para profissionais do sexo do que a prostituição de rua.

⁴⁸⁶ Essa situação se assemelha a encontrada ainda hoje nas hierarquias dos lugares de prostituição em relação aos riscos e a situação de vulnerabilidade: quanto mais “divergentes” daquilo que é considerado o padrão (mulher cis), mais essas pessoas são empurradas para espaços como as ruas, onde a segurança para elas não é garantida, ao contrário do que acontece nos bordéis e por aquelas que são as “manteúdas” (ainda que esses espaços não signifiquem 100% de segurança, o mesmo acontece para aquelas que não são prostitutas) (PRADA, 2018, p. 61; MOIRA, 2016; JULIANO, 2002, p. 15).

sexualmente e economicamente”, tratada como uma coisa. Georg Simmel (1993, p. 2) aponta a diferença da qualidade de vida entre uma prostituta de luxo e uma de rua e também do tratamento condescendente em relação a “prostituição mais refinada”, ainda que a “mais baixa” fosse mais justificada por ele, por ser uma opção para sobrevivência (SIMMEL, 1993, p. 2).

É nesse sentido que o autor critica o falso moralismo da “boa sociedade” pela forma como trata de maneira diferentes a “prostituição elegante” (a qual usufrui de seus serviços), da “prostituição miserável”, condenável por ela (SIMMEL, 1993, p. 1-4). Para Simmel (1993, p. 1-3, 8) esses seus críticos deveriam se preocupar mais com as condições sociais em que as prostitutas viviam, sua infelicidade, miséria, exclusão social, do que a sua sexualidade, uma vez que o aumento da moralidade não a reprime de fato. A sociedade deveria se indignar tanto com as condições que levavam as mulheres à prostituição, quanto a condição de outras formas de trabalho (SIMMEL, 1993, p. 10). Apontando para a dupla moral nas relações desiguais entre ricos e pobres, em que o primeiro “esconde-se atrás da máscara de uma legitimidade moral”, enquanto a vítima, pobre, acaba se vendo como responsável pela sua miséria (SIMMEL, 1993, p. 3). Para Amara Moira (2016, p. 130) e Dolores Juliano (2002, p. 17-18) os conservadores que criticam a prostituição, são os mesmos que não criticam as condições de trabalho precarizadas de outras profissões.

Assim, no mais alto posto da prostituição em termos de prestígio ou mesmo reconhecimento social, alcançando certos privilégios, como uma maior liberdade, encontramos as cortesãs⁴⁸⁷, *demi-mondaines*, *cocottes* e *poules de luxe*, termos quase equivalentes, mas que perdem aos poucos o prestígio e que são substituídos a partir do avanço do século XIX para o XX, mas que serão usados como sinônimos por nós.

De acordo com Lola Gonzalez-Quijano (2017, p. 13; 2013, p. 22), Laure Adler (1991, p. 11-16, 22, 40-41) e Alain Corbin (1982, p. 191), a *demi-mondaine*, ou a cortesã de luxo, de “alto nível”, surge no século XIX e é apresentada como uma figura destoante da simples prostituição, tendo o seu apogeu no século XIX, “durante o Segundo Império e o começo da III República”; ainda que os termos tenham sido usados até as primeiras décadas do século XX, já não apresentariam mais tanto prestígio quanto outrora, passando para o status de “passatempo”. Simone de Beauvoir fala sobre a transformação de um tipo para outro, não exploradas pelas

⁴⁸⁷ O termo “cortesã” aqui empregado não é o mesmo ofertado por Simone de Beauvoir (2016, p. 377, 380, 382-383), para quem outras profissões se aproximariam automaticamente da prostituição, no que diz respeito ao corpo, definindo num sentido mais amplo como cortesã toda pessoa que explora o seu corpo, a sua imagem enquanto capital e que não teria poder sobre seu próprio corpo, entre elas a autora menciona as *vedettes* e as estrelas de cinema, buscando sempre adaptar sua figura para seduzir e agradar o seu público, sobretudo aos desejos masculinos.

outras autoras apresentadas aqui, bem como os motivos para a queda do prestígio e mesmo espaço para elas:

[...] No século passado, era o palacete, a criadagem, eram as pérolas que testemunhavam a ascendência conquistada por uma *cocotte* sobre seu protetor e que a elevavam à condição de *demi-mondaine*; seu mérito se afirmava à medida que os homens continuavam a arruinar-se por ela. As mudanças sociais e econômicas aboliram o tipo das Blanche d'Antigny. Não há mais um *demi-monde*, dentro do qual se possa afirmar uma reputação. [...] (BEAUVOIR, 2016, p. 376).

Geralmente, as *cocottes* possuíam uma relação de manteúda com seus clientes/amantes casados e de classes mais abastadas, podendo ser bancada por um ou mais deles, dependendo de suas necessidades ou gostos. Os mais ricos as mantinham em uma casa ou mansão separada, outros em *garçonnières* (que são os apartamentos mantidos exclusivamente para ter encontros amorosos/sexuais), numa vida luxuosa. Uma das personagens mais famosas que simbolizam esse tipo é Naná, de Zola (2002). Para Bracher (2016), as grandes cortesãs, eram praticamente as únicas prostitutas que experimentariam uma real liberdade sexual e na condição jurídica da época, mas isso também se nenhum homem atrapalhasse seu caminho.

Ainda que adotassem hábitos e valores da burguesia, necessário para a convivência com seus clientes, muitas vezes tentando se passar por uma mulher “honesta” e elegante, levavam uma vida luxuosa e de ostentação que servia como um demarcador social (ADLER, 1991, p. 16, 21-24; GONZALEZ-QUIJANO, 2017, p. 2; GRIFFIN, 2003, p. 26, 104)⁴⁸⁸. Elas se estabeleceram enquanto uma figura distinta daquelas encontradas nos bordéis e nas ruas, ainda que pudessem ter iniciado sua profissão sexual nesses ambientes (BRACHER, 2016)⁴⁸⁹.

O que a difere de outras formas de prostituição “é o seu modo de vida”, marcado por luxo, ostentação demonstrados de diferentes maneiras (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 3). Algumas características eram constantemente associadas às cortesãs e estavam relacionadas,

⁴⁸⁸ De acordo com Simone de Beauvoir (2016, p. 381), muitas das manteúdas, incorporariam valores e costumes burgueses, pelos quais gostariam de ser julgadas, tornando-se conservadoras.

⁴⁸⁹ Apesar dos termos e contextos diferentes, há ainda hoje gradações entre as formas de prostituições, envolvendo também questões de classe em suas denominações. Atualmente: “por conveniência financeira” as prostitutas de “luxo” jovens são chamadas de *sugar daddies* (PRADA, 2018, p. 59), sendo seus “patrocinadores” homens mais velhos. São comumente descritos como “relacionamentos patrocinados”, inclusive algumas empresas fizeram propaganda em Paris sobre a possibilidade dessa relação poder bancar o ensino superior, ela foi proibida por ser acusada de promover a prostituição. Disponível em: <https://forbes.com.br/colunas/2017/10/anuncio-publicitario-de-site-de-sugar-daddies-provoca-revolta-em-paris/>. No site *Meu Patrocínio*, destinado a colocar em contato homens e mulheres interessados em trocar relação sexual/afetiva por uma forma de sustento, descrevem-na como consensual e não um negócio, e que não teria sido motivado pela falta de escolha; além disso, frisam que muitas delas fazem faculdade e possuem outras profissões, deixando clara como as questões de classe e de “duração” de uma relação servem para “maquiar” a prostituição. Observando o texto de 2015 publicado na página ele se parece muito com as relações mantidas entre as cortesãs e seus clientes. Disponível em: <https://www.meupatrocinio.com/4-diferencas-entre-sugar-e-prostituicao/>. Ver Anexo II.

em grande parte, a construção de sua reputação e celebridade, entre elas: a beleza; o charme; a inteligência; a frivolidade e o capricho, Cora Pearl, por exemplo, costumava usar se cachorro como acessório; as somas extraordinárias para passarem uma noite com seus clientes; o prestígio social, vindo muitas vezes da divulgação de seus relacionamentos com determinados amantes – mas se era usual “apresentar” publicamente junto ao mantenedor “oficial” de maior prestígio, também era fato que muitos clientes anônimos as ajudaram a construir suas fortunas; o caráter ostentatório e “espetacular” de como se vestiam; a extravagância (associada ao fato de serem consideradas esbanjadoras), feita a partir da aquisição de objetos decorativos e artísticos, assim como seus espaços ricamente luxuosos; por meio delas, conseguiam atingir círculos sociais até então restrito a maioria das mulheres (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 3-6; BALDUCCI, 1994, p. 10-11). Graças a essa vida “espetacular”, muitas vezes marcadas por grandes escândalos – que acabavam ajudando ainda mais na sua popularidade, muitas cortesãs atingiram uma fama midiática internacional pela imprensa durante o século XIX e começo do XX, construindo suas carreiras de prostituição de luxo e a si mesmas de forma midiaticizada como “produtos”: fazer-se ver, conhecida, notada, desejada ajudava na construção de uma maior/melhor reputação que garantia uma maior remuneração (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 3-10; 2013, p. 16-17; CORBIN, 1982, p. 201; BEAUVOIR, 2016, p. 378; GRIFFIN, 2003, p. 20; GRIFFIN, 2003, p. 19, 66-67). A própria *La Vie Parisienne* era conhecida por lançar, ou mesmo promover as cortesãs já existentes, Marcelin, o fundador da revista, mantinha uma delas: La Delval (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 29, 121). Balducci (1994, p. 10) faz referência à *La Vie Parisienne*, mais especificamente aos desenhos de Caran d’Ache (1858-1909) publicados nela, como uma forma das *demi-mondaines* se tornarem verdadeiramente conhecidas, entre outras formas de publicações.

Elas tiveram todos os tipos de amantes, de conde a imperadores, de artistas e literatos aos homens de negócio, criando toda uma sociabilidade particular em torno de suas figuras. A título de exemplo, as cortesãs mais célebres do século XIX costumavam promover em suas mansões ou hotéis particulares, salões literários e artísticos, como: Apollonie Sabatier, La Paiva, Jeanne de Toubey (algumas delas eram inclusive mecenas, como Valtesse de La Bigne e La Paiva) recebendo muitas vezes o mesmo público que iria aos salões de outros tipos de femininos. Assim, esses locais eram mais divididos por quem os frequentava, do que por quem os recebia, sendo importantes instrumentos para promoções socioculturais, em que diferentes classes poderiam circular promovendo intercâmbios entre escritores, artistas, literatos, intelectuais e possíveis mecenas, ou mesmo conseguir um posto ou um destaque na imprensa

da época⁴⁹⁰, numa relação de duplo interesse, tanto por quem recebia, como de quem frequentava. Se muitos dos espaços de sociabilidade eram vedados às mulheres, receber, montar os seus próprios salões era uma forma de participar ativamente desses circuitos excludentes (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 4-9, 13-17). Entre outros aspectos, Jean-Marc Argaut (2015) afirma que as “mulheres do mundo” tiveram um papel social importante e reconhecido. Na própria literatura também encontramos “amantes/clientes” das *cocottes* que ascenderam socialmente, profissionalmente, graças às suas relações com elas, como alguns amantes de Naná (BENOÎT, 1998, p. 36).

Lola Gonzalez-Quijano (2017) utiliza as próprias autobiografias e memórias das cortesãs célebres como fontes. Nelas, segundo a autora, percebe-se a elaboração de uma narrativa que se opunha à literatura romanesca, responsável, em grande medida, pela construção do imaginário e do mito sobre elas e também sobre as atrizes. Assim, em seus textos buscavam ser portadoras da “verdade”, numa “transmissão direta ao leitor”, numa perspectiva privilegiada sobre o seu mundo, elaborando com isso uma maneira de “apologia à autora” (GONZALEZ-QUIJANO, 2017, p. 7). Para a pesquisadora essa construção de si se constituía de forma ambígua em dois aspectos: 1) mantinham determinados estereótipos criados sobre elas formados pela literatura e iconografia, ao mesmo tempo que desejavam contar sua história “real”; 2) esses aspectos derivariam, em parte, de outra dualidade, de um lado toda a sua riqueza e fama vinham da prostituição; por outro a prostituição é “extremamente desvalorizada e estigmatizantes para as mulheres que a exercem” pelo mesmo público que se interessa por suas histórias (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 7⁴⁹¹; p. 9-10). Isso justificaria o silêncio de algumas delas perante sua vida enquanto cortesãs, como Sarah Bernhardt, enquanto outras tentavam se justificar, tanto pela forma como entraram na prostituição – vida difícil de penúria e/ou violência, falta de afetividade, entre outros –, como sobre seus livros não serem uma “apologia à prostituição”: mas logo abrem espaço para a vida de luxo e de prazeres que puderam levar por meio de sua posição social, sem entrar nos méritos dos valores recebidos e colocando seus amantes/clientes como gentis, “apaixonados, generosos e sempre desinteressados”⁴⁹², por

⁴⁹⁰ “[...] Na nossa rede de relações, há noventa e quatro homens pertencentes ao mundo das artes e das letras - trinta e nove homens de letras (jornalistas, escritores, editores de jornais, etc.), trinta e sete homens de teatro (dramaturgos, atores, tenores, diretores de teatro) e dezesseis artistas (pintores, músicos, escultores). Na nossa rede, eles são, portanto, os mais numerosos, depois dos homens do mundo. [...]” (« [...] Dans notre réseau de relations, ils sont quatre-vingt-quatorze appartenant au monde des arts et des lettres — trente-neuf hommes de lettres (journalistes, écrivains, directeurs de journaux, etc.), trente-sept hommes de théâtre (dramaturges, comédiens, ténors, directeurs de théâtre) et seize artistes (peintres, musiciens, sculpteurs). Dans notre réseau, ils sont donc les plus nombreux, après les hommes du monde. [...] ») (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 12).

⁴⁹¹ « [...] extrêmement dévalorisée et stigmatisante pour les femmes qui l'exercent. [...] » (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 7).

⁴⁹² « [...] amoureux, généreux et toujours désintéressés. [...] » (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 8).

lhes dar inúmeros presentes sem segundas intenções GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 8), como uma forma de valorizar a própria figura, ao mesmo tempo, que apaga certo aspecto de sua profissão.

Há, dessa maneira, um apagamento de todos os momentos que poderiam ter sido difíceis durante a sua vida de cortesã: geralmente escondiam as necessidades que passaram, suas relações com proxenetas para conhecer clientes, das idas às casas de *rendez-vous*, o início como atriz e/ou prostituta “comum”. Mas reafirmavam a forma como eram valorizadas pelos amantes, de como estes seriam capazes de tudo por elas, ao mesmo tempo em que negavam ter se aproveitado ou arruinado qualquer um deles (GONZALEZ-QUIJANO, 2017, p. 9).

Assim, as *demi-mondaines*, *cocottes*, cortesãs e *poules de luxe*, faziam parte da categoria de profissionais consideradas de “luxo”. Eram associadas ao esplendor e afastadas dos aspectos negativos ligados à prostituição mais popular (como as doenças e a violência), apontando para os preconceitos de classe e gênero presente nessas estratificações. De acordo com Benoît (1998, p. 30-31)

Naquela época [a de Naná], a prostituição clandestina era caracterizada pela sua mobilidade social e espacial. Estendia-se a todos os estilos de vida e frequentava todos os espaços, mas tinha se tornado uma verdadeira instituição que funcionava de acordo com uma ordem e mecanismos de conduta específicos para cada nível da pirâmide social. Agora, a procura das classes dominantes - aristocratas, grandes senhorios provinciais, mas sobretudo, os burgueses das finanças e da indústria, de fortunas rápidas e espetaculares - é satisfeita por um erotismo diferente e uma nova face da prostituta, fruto da mudança das estruturas sociais e de uma evolução das fantasias eróticas. Como veremos mais tarde, a sedução que a *demi-mondaine* exerce sobre a população masculina parisiense - e, por extensão, sobre a das grandes cidades - obedece a exigências sexuais compensatórias, ao mesmo tempo que satisfaz na sua clientela o desejo de exibir comportamentos consumistas que confirmam o auge do estatuto social.⁴⁹³

Desse modo, a diferença entre elas para outras formas de prostituição, diz respeito tanto à questão econômica, como ao âmbito social. Em comum esses quatro tipos dedicavam sua vida a aparência, a sua *toilette*, a ostentação em lazeres associados à burguesia, como: bailes, teatros de luxo, corridas de cavalos, restaurantes, entre outros, circulando desde lugares

⁴⁹³ « A cette époque, la prostitution clandestine se caractérise par sa mobilité sociale et spatiale. Elle s’étend à tous les milieux et fréquente tous les espaces, mais elle est devenue une véritable institution qui fonctionne suivant un ordre et des mécanismes de conduite spécifiques pour chacun des niveaux de la pyramide sociale. Or, à la demande des classes dominantes – aristocrates, gros propriétaires de province, mais surtout, bourgeois de la finance et de l’industrie, de fortunes rapides et spectaculaires – répond un érotisme différent et un nouveau visage de prostituée, fruit du changement des structures sociales et d’une évolution des fantasmes érotiques. Comme on le verra plus tard, la séduction qu’exerce la demi-mondaine sur la population masculine parisienne – et, par extension, sur celle des grandes villes – obéit à des exigences sexuelles de compensations, tout en satisfaisant chez sa clientèle, le désir d’afficher des conduites consummatrices qui confirment la hauteur du statut social. » (BENOÎT, 1998, p. 30-31).

quase que exclusivamente masculinos aos de sociabilidade mista, fazendo parte do *demi-monde* parisiense, inclusive como tema para a imprensa mundana do período pela sua vida luxuosa e de escândalos (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 1-3).

O termo *demi-monde* (que em tradução literal seria o “semimundo”) se popularizou a partir da peça cômica homônima de Alexandre Dumas Fils, de 1855: “este mundo começa onde termina a esposa legal e termina onde a esposa venal começa, é separado das mulheres honestas pelo escândalo público, das cortesãs pelo dinheiro” (Alexandre Dumas Fils, 1898 *apud* GONZALEZ-QUIJANO, 2017, p. 1-2)⁴⁹⁴, estaria relacionado às mulheres marginalizadas socialmente pelo seu estado civil, vistas como não classificadas. Da visão original do autor, a noção rapidamente se expandiu, relacionando-se com as transformações “sociais e morais da elite” e com uma “variedade da galanteria”, mas também com as fronteiras fluídas entre a aristocracia e burguesia, entre a putaria e a moral da época, numa sociabilidade boêmia e de desbunde, da prostituição às artes (CORBIN, 1982, p. 190-191, 200-201; GONZALEZ-QUIJANO, 2017, p. 1-2; 2013, p. 22; ADLER, 1991, p. 23).

Ainda que haja variações entre as mulheres que fazem parte do *demi-monde*, todas elas possuem um aspecto em comum: performam uma sexualidade que é vista como diferente da mulher casada, performam um “mau gênero” (GONZALEZ-QUIJANO, 2017, p. 3).

Como uma forma de reafirmar as diferenças com os estereótipos/valores associados às burguesas, as cortesãs ostentavam por meio de roupas, acessórios, maquiagem, costumando chamar a atenção pelas cores fortes e vivas, diferentemente das burguesas que deveriam manter a sobriedade na forma de se vestir e portar (GONZALEZ-QUIJANO, 2017, p. 5), isso não impedia que as cortesãs servissem como referências para a moda (GRIFFIN, 2003, p. 19, 66-67). O próprio termo *cocotte* e suas derivações eram associados aos perfumes fortes e marcantes, apontando para a diferenciação de classe presente através do aspecto olfativo (BENOÎT, 1998, p. 34). “Mulheres de respeito” não deveriam chamar a atenção para si, ainda mais na rua, deveriam sempre andar acompanhadas (OLIVEIRA, 2008, p. 40-41). “[...] no discurso conservador, hesitar, chamar a atenção e olhar eram características de uma feminilidade transgressora. [...]” (OLIVEIRA, 2008, p. 41). Enquanto que as maquiagens mais fortes eram formas de marcar visualmente sua associação com o universo da prostituição e/ou artístico, criando contrastes que destacavam lábios vermelhos e olhos pretos da pele branca; a maquiagem feita como de forma a torná-la com o aspecto mais “natural”, dando-lhe ar saudável,

⁴⁹⁴ « ce monde commence où l'épouse légale finit, et il finit où l'épouse vénale commence, il est séparé des honnêtes femmes par le scandale public, des courtisanes par l'argent. » (Alexandre Dumas Fils, 1898 *apud* GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 1-2).

seria mais adotada a partir do momento que a prostituta acendesse socialmente em sua carreira, como é o caso de Naná, numa forma de buscar mimetizar aspectos burgueses (BENOÎT, 1998, p. 34).

Embora houvesse grandes mudanças em termos comportamentais e sexuais durante os anos 1920, entre elas a do aumento de número de casais que mantinham relações sexuais antes restritas aos bordéis (BRACHER, 2016), como apontado no capítulo anterior, convivem tantos elementos encontrados na sexualidade do século XIX baseado na moralidade burguesa, como aquele que se desenvolveu sobretudo a partir do *fin de siècle* e que se intensificou com as transformações sociais e culturais, entre elas: o amor romântico, de origem também burguesa, que teria se estabelecido como “código de comunicação” e da “afirmação como um sujeito” (ADELMAN, 2011, p. 124)⁴⁹⁵. Para Anne-Marie Sohn (1981, p. 623) “A liberdade sexual feminina suscita a reprovação pública. Prevalecendo até 1914 a visão tradicional da mulher, esposa e mãe.”⁴⁹⁶. Mas que ainda encontra consonância no pós-guerra, prevalecendo uma educação fortemente marcada pela generificação e por valores e comportamentos tradicionais associadas a cada gênero (BARD, 1995, p. 25; SOHN, 1981, p. 611): “A cada sexo, o adestramento de seu sexo.” (SOHN, 1981, p. 610)⁴⁹⁷.

A *demi-mondaine*, assim, está intimamente ligada com a dupla moral sexual burguesa, marcada por pesos distintos para a sexualidade feminina separada em duas esferas, e a masculina como uma⁴⁹⁸. Há, dessa forma, a construção de dois tipos de imaginário sobre elas,

⁴⁹⁵ Mesmo no amor romântico do período podemos encontrar as “assimetrias de gênero institucionalizadas”, que acabavam favorecendo a figura masculina, em prol do apagamento e da construção da doação da figura feminina ao bem estar de terceiros, promovendo diferentes experiências e percepções sobre a vivência do amor; assim, o casamento, enquanto instituição, acaba(va) reforçando relações hierárquicas, assimétricas, em que a mulher é cobrada muito mais para a sua manutenção (ADELMAN, 2011, p. 127-129). Mas se o amor romântico foi construído a partir de uma “essencialização” e naturalização, ele não deve ser pensando apenas como uma prática discursiva, mas também enquanto uma “prática situada”, vivenciada, experimentada pelos sujeitos, em relações de uma “economia política do desejo”, onde “desejos, prazeres e emoções” são mercadorias que envolvem além das questões amorosas/sexuais, questões de ordens materiais como o dinheiro e do próprio contexto histórico, social e cultural do qual fazem parte (ADELMAN, 2011, p. 130-132).

⁴⁹⁶ « La liberté sexuelle féminine suscite la réprobation publique. La vision traditionnelle de la femme, épouse et mère, l'emporte avant 1914. » (SOHN, 1981, p. 623).

⁴⁹⁷ « A chaque sexe, le dressage de son sexe. » (SOHN, 1981, p. 610). As alas feministas não entravam em consenso sobre a educação para as meninas, para algumas mais conservadoras, como a católica, ela deveria ensinar a submissão feminina, para as radicais deveria prezar por uma só moral e a igualdade entre os sexos (BARD, 1995, p. 25). Em 1925 as feministas reformistas passaram a defender a educação sexual que abordava questões sobre a natalidade e a as doenças venéreas, por compreenderem que ignorância sobre o tema podia ser mais perigosa, pois poderia levar aos atos sexuais, elas buscavam formar uma só moral sexual “elevada” para ambos os sexos (BARD, 1995, p. 225-226).

⁴⁹⁸ A partir do começo do século XX, tornam-se cada vez mais frequentes as críticas feitas à dupla moral sexual, entre eles se posicionam Georg Simmel; Léon Blum, político e escritor frequentemente citado em *La Vie Parisienne*, em *Du mariage* (1905-1907) questiona tantos os valores esperados da masculinidade, como da feminilidade e, assim como Simmel, também falava da necessidade da mulher experimentar, praticar o sexo antes do casamento (ainda que julgasse a traição feminina como motivada pela “coqueteria”, enquanto a do homem seria

que eram vistas como opostas: por um lado, a da mulher respeitável, tida como “mulher honesta”⁴⁹⁹, que seria aquela para casar e ter sua sexualidade voltada para dentro do casamento e apenas para com o marido, para fins reprodutivos, apagando, então, sua sexualidade ao mesmo tempo que a aproximava da maternidade; por outro, o da prostituta, a qual teria a sexualidade voltada ao prazer, sendo associada ao venal ela era concebida como uma mulher não respeitável, que poderia ser fatal e que, portanto, era vista como antítese da mulher burguesa, ao mesmo tempo, seus serviços são requisitados por essa mesma sociedade (PRADA, 2018, p. 93); enquanto do homem se esperava uma sexualidade “normalizada” praticamente desenfreada e sempre disponível, desde que esta fosse voltada à heterossexualidade⁵⁰⁰ (GONZALEZ-QUIJANO, 2017, p. 1-5, 13; BRACHER, 2016; ADLER, 1991, p. 99; BASSERMANN, 1968; SIMMEL, 1993, p. 13).

De acordo com Elaine Showalter (1993, p. 13-18) o período de transição entre o final do século XIX e começo do XX, o *fin de siècle*, foi perpassado por várias transformações sociais, várias delas relacionados à crise econômica e ao alto índice de desemprego, e marcado pela percepção de um marco temporal que se finalizava, que também refletiu à propósito de novos ou renovados medos, entre eles, na própria sexualidade e na concepção da instauração de uma “anarquia sexual” em que as fronteiras entre os gêneros e seus papéis se modificavam e ficavam cada vez mais borradas aos olhos de seus contemporâneos, que viam nos vários

por sua natureza), foi acusado de pornógrafo; e o irmãos Paul e Victor Margueritte também acusados de pornógrafos (ADLER, 1987, p. 70-71, 154; SOHN, 2000, p. 128).

⁴⁹⁹ A “mulher honesta” era entendida enquanto uma categoria jurídica, na qual a mulher era julgada conforme sua vida sexual. Essa noção encontrava reverberações da moral cristã e de valores associados a ela, como a castidade, que era esperada das mulheres “honestas”, que deveriam fazer sexo apenas com a finalidade reprodutiva (BASSERMANN, 1968). “[...] honestidade implica confiabilidade, integridade, sinceridade, equidade e ausência de fraude. [...]” (LERNER, 1993, p. 114).

⁵⁰⁰ Já no contexto do século XVI, a prostituta, que também poderia servir a casos não normativos, tinha uma função social bem definida: assegurar a saúde pública, a garantia da ordem social, o fortalecimento social e a “moralidade pública” (MATTHEWS-GRIECO, 2008, p. 262-264). Essa dupla moral da época estava diretamente relacionada à concepção de “natureza” masculina e ao pecado. Se de um lado o homem deveria fazer sexo para apaziguar seus “instintos”, por outro as mulheres deveriam ser castas. Para as mulheres de família havia a construção de uma “ética sexual” pautada na “recusa do prazer”, e a quem recorrer se o sexo entre homens e outras formas de animais eram considerados pecados gravíssimos? Às prostitutas (MATTHEWS-GRIECO, 2008; DABHOIWALA, 2013, p. 18). Durante esse período eram inúmeros os discursos e as práticas que visavam manter as normas. Até mesmo durante o sexo conjugal e com propósito de procriação (portanto, lícito) (MUCHEMBLED, 2007, p. 7; MATTHEWS-GRIECO, 2008) a hierarquia entre homens e mulheres deveria ser respeitada através da única posição considerada adequada para o ato (posição que hoje seria a chamada hoje de “mamãe e papai”), trazendo para a relação sexual a hierarquia encontrada na sociedade, homem por cima, mulher por baixo, onde esta deveria ser sempre a “passiva”, enquanto o primeiro o “ativo” (relação entre penetrado e penetração) (MATTHEWS-GRIECO, 2008, p. 244). As relações sexuais permitidas compreenderiam, assim, um sistema pautado na heteronormatividade e que está diretamente relacionado à reprodução (vagina/pênis) (BUTLER, 2013, p. 314). Desse modo, o processo de sublimação do prazer e controle do sexo foi realizado por meio de uma rede que incluía: a religião, medicina, ciências, jurisdição e comunidade, podendo atuar em conjunto ou tendo, cada uma (em certo contexto), uma ênfase maior de controle social/sexual (MUCHEMBLED, 2007, p. 4; DABHOIWALA, 2013, p. 17).

escândalos sexuais da época um perigo para a degeneração moral, para o qual buscavam sanar por meio da divulgação e imposição inadequada de valores morais pautados na burguesia, como a valorização da família, da crítica e perseguição aos homossexuais⁵⁰¹, da luta contra a prostituição, de uma visão higienista e eugenista contra a “degeneração racial” e de classe. Instaurava-se não só uma crise na sexualidade, mas também em termos de gênero, classe e raça (SHOWALTER, 1993, p. 19-20).

Essa ambiguidade a propósito da sexualidade feminina, faz com que a prostituta encontre um papel e uma função social bem definidas, como mencionado anteriormente. Ainda que fosse criticada, ela também era aceita por ser vista como canalizadora da sexualidade masculina, realizando inclusive suas fantasias; ao passo que também estaria diretamente relacionada a instituição do casamento, assegurando a “moralidade” da mulher casada e “preservando” as esposas em seus papéis de recato, numa espécie de sacralização da figura materna (sem desejo sexual), mantendo a instituição da família tradicional, ao menos na aparência, intacta; estabelecendo gradações entre as mulheres “respeitáveis” e as “más”, “gulosas” (CORBIN; BRACHER, 2016, ADLER, 1991; SIMMEL, 1993; BEAUVOIR, 2016, p. 363-364, 368, 374; GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 13; WOLF, 2020, p. 33). Desse modo, a prostituição também diz respeito a história do casal e do pensamento burguês. Anne-Marie Sohn (1981, p. 683) questiona até que ponto as mulheres que exerciam uma sexualidade “desviante” dos padrões da época estavam cientes de sua liberdade ou se ela era apenas uma manifestação literária ou “pessoal”. De acordo com Weeks (1998, p. 44), ao menos desde o século XIX, algumas mudanças na sexualidade se estabeleceram como aceitáveis, como vimos, mas ainda se alinhava a heterossexualidade e a práticas dentro do casamento, mantendo os “padrões de privilégios masculinos” ainda abertos em relação ao sexo em outras situações, desde que heterossexual.

Simone de Beauvoir (2016, p. 364) ainda aproxima o casamento por interesse da prostituição, que se difeririam apenas pelo número de clientes, pelo tempo e valor da prestação de serviço, uma vez que ambas trocariam relações sexuais por alguma forma de compensação financeira, sendo o sexo no casamento como “a execução de um contrato”, que como esposa ganharia mais status em relação à “respeitabilidade”, constatando o caráter hierárquico presente entre as mulheres em relação à sua sexualidade. Para Monique Prada (2018, p. 76) essa

⁵⁰¹ Gayle Rubin (2012, p. 24) aproxima a estigmatização sofrida pelas prostitutas no século XIX e começo do XX, com a sofrida por outras minorias, como homossexuais, sobretudo, os masculinos, assim como eles, também acabam ocupando partes específicas da cidade e tendo que se esconder da polícia e lutar pelos seus espaços – no caso da França, quando estas não são registradas ou exercem em lugares não regulamentados –, bem como são vistos como perigosos.

percepção reafirma as duas mulheres como “desonestas” – ainda que a primeira sofra menos estigmatização social que a segunda, por se enquadrar em um dos padrões de moralidade esperados pela sociedade mais conservadora –, em relação àquela que faz parte da idealização do amor romântico, a “mulher honesta”. George Simmel (1993, p. 15) também pontuava a esse respeito da valorização a respeito de uma mulher casada teria em uma sociedade marcada pelo casamento monogâmico no sentido de sua exclusividade sexual perante o homem, em relação à prostituta, que seria vista como “um mal necessário”. A diferenciação que se estabelece na relação entre sexo e dinheiro também é feita por meio de controle legal que a proíbe nos casos da prostituição, mas que é completamente favorável nos casamentos (RUBIN, 2012, p. 26).

O peso distinto dado sobre as prostitutas e outras feminilidades está diretamente ligado ao papel de submissão e de falta de limites que as mulheres encontram em relacionamentos amorosos, nos quais sempre acabam cedendo como “prova de amor” num circuito tautológico, atendendo de alguma forma as demandas do que se esperam delas, são mais respeitadas; enquanto as primeiras que “podem estabelecer limites”, condicionados pelo pagamento e a combinação feita entre a prostituta e o cliente, contestadas ou modificadas conforme os desejos de ambas as partes: “Parece que esquecemos que o dinheiro não é a única moeda de troca possível quando se fala da submissão feminina ao desejo alheio.” (PRADA, 2018, p. 75).

O casamento enquanto trabalho não pago “[...] é essencial para a manutenção da sociedade [...]”, assim como o trabalho sexual e reprodutivo associados a ele, fases que costumam mudar de acordo com o tempo de relacionamento do casal, ao atingir à maternidade, sua sexualidade é muitas vezes apagada e essa parte do trabalho é “terceirizada” (sem seu conhecimento/consentimento na maior parte dos casos, numa escolha apenas do marido⁵⁰²), com outras mulheres pagas ou não, restando a ela as demais funções, ao tempo em que o homem fica livre para realizar outros empreendimentos e trabalhos fora de casa (PRADA, 2018, p. 77-78, 93).

Se a traição da esposa, muitas vezes motivada como resposta a uma relação ruim, era encarada pelo marido e pela sociedade como uma “falta grave”, a traição deste perante ela era vista como uma falta cotidiana e “[...] consequência lógica, mesmo normal, de um mal funcionamento do casal [...]”⁵⁰³ (SOHN, 1981, p. 620-621). Nesse período o adultério ainda era

⁵⁰² No Brasil, no final do século XIX e no começo do XX, o adultério masculino só era considerado caso este mantivesse uma “concubina, teúda e manteúda”. Decreto nº847. De 11 de outubro de 1890. Capítulo IV – Do adultério ou infidelidade conjugal, Art. 279 Parágrafo 1º. Revogado pelo decreto nº11, de 1991. Disponível em: <https://bitly.com/eQpo7>.

⁵⁰³ « [...] ces femmes considèrent l'adultère comme la conséquence logique, voire normale, d'un mauvais fonctionnement du couple. [...] » (SOHN, 1981, p. 621).

justificado como meio mais adequado para o prazer sexual e para manifestações de outras “perversões” (ADLER, 1987, p. 151-156). Elas fazem parte de um pornoerotismo burguês de dupla moral “[...] que os maridos burgueses não podem e provavelmente não queriam exigir de suas mulheres [...]” (CORBIN, 1982, p. 187)⁵⁰⁴. Assim, as prostitutas encontram uma posição ambígua na sociedade: escapam às normas impostas da moralidade burguesa, concomitantemente a ajudam na sua renovação e manutenção.

Além de perceber a construção da sexualidade nas categorias binárias elaboradas no século XIX (SHOWALTER, 1993, p. 34), a heterossexualidade⁵⁰⁵ e homossexualidade⁵⁰⁶, Lola Gonzalez-Quijano (2017), Dolores Juliano (2002, p. 73) e Monique Prada (2018, p. 77), ampliam as noções sob as chaves da heterossexualidade da mulher⁵⁰⁷ tipo “boa” e respeitável, seguindo o modelo moral sexual burguês tradicional, da considerada “má”, a sexualidade que foge desse padrão⁵⁰⁸, o que tornaria os espaços ainda mais estratificados, quando levando em consideração a sexualidades que eram permeadas, que estão diretamente relacionadas aos valores burgueses e de sua ascensão. A separação antagônica, nos termos de Dolores Juliano (2002, p. 52), da “prostituta-má” e da “esposa-mãe”, ou entre o “sexo bom” e o “sexo ruim”, de acordo com Miriam Adelman, é feita de modo “disciplinar” e “moralizador” “[...] que outorgam “normalidade” e inteligibilidade a alguns e negando as mesmas aos outros [...]” (ADELMAN, 2011, p. 123). A liberdade sexual da mulher, “qualquer mulher de maus costumes”⁵⁰⁹, para alguns, como Littré (1901-1881), já era suficiente para defini-la como prostituta (CORBIN, 1982, p. 190).

⁵⁰⁴ « [...] que les époux bourgeois ne peuvent et probablement ne veulent exiger de leurs femmes [...] » (CORBIN, 1982, p. 187).

⁵⁰⁵ A legitimação da heterossexualidade é, então, reconhecida pelo próprio estado, o qual legisla e o torna padrão para estabelecimentos de relações familiares e os aspectos que a cercam, o mantendo numa posição de privilégio feito a outros arranjos (ADELMAN, 2011, p. 1261-127).

⁵⁰⁶ A “invenção” da homossexualidade masculina em termos conceituais data do final do século XIX, ao ser vista como doença, buscava-se o seu controle e vigilância por meio de leis contra as relações homossexuais, no entanto, a repressão acabou por favorecer o fortalecimento de laços entre eles, criando o senso de comunidade e da própria identidade (SHOWALTER, 1993, p. 29-30).

⁵⁰⁷ Já os homens eram valorizados por uma sexualidade mais “livre”, desde que esta seja heterossexual, podendo ganhar “prestígio por sua promiscuidade” e desvalorização por qualquer traço de feminilidade ou de orientação homossexual; a masculinidade era, então, elaborada a partir da negatividade de tudo aquilo que seria associado às mulheres, enquanto “não-mulheres” (JULIANO, 2002, p. 41-42).

⁵⁰⁸ No entanto, a base da “dicotomia da mulher virtuosa e pecadora” encontra suas raízes muito mais profundas e que antes se relacionavam ao “controle da alma”: ao longo de vários séculos, baseados na tradição da cultura cristã, a virgindade e a maternidade se colocaram como essenciais para a construção da mulher, ligada à figura da virgem Maria, que mesmo mãe, se mantinha casta, favorecendo a ideia de que a mulher esposa, deveria ter acesso à sexualidade apenas para se tornar “mãe”, cabendo os prazeres, a sexualidade aquelas consideradas pecadoras: as prostitutas, tendo como símbolo Eva; na modernidade o controle se dará mais fortemente sobre a “natureza corporal” da mulher (JULIANO, 2002, p. 38-40; ANCHIETA, 2019b).

⁵⁰⁹ « toute femme de mauvaises mœurs » (CORBIN, 1982, p. 190).

Assim, existe a construção e difusão de “uma cultura heterossexual burguesa”, que se coloca no campo da disputa com os valores aristocráticos, desenvolvendo-se ao longo do século XIX e se fortalecendo com a Revolução de 1848⁵¹⁰, com intensificação na divisão de espaços e de papéis sexuais e sociais para homens e mulheres, masculinidade e feminilidade: espaço público, de cidadania, de lazer e prazer para os primeiros e a esfera da domesticidade, o casamento e a maternidade para as segundas, atribuindo-lhe cada vez mais a imagem da mulher honrada, sã e respeitável, uma maneira de afirmar que a mulher era sempre subordinada à figura masculina e que não deveria possuir os mesmos direitos; enquanto às prostitutas era atribuída uma sexualidade hiperativa, próxima da masculina, ao mesmo tempo, diferentemente deles, eram associadas à degeneração e ao mal, vistas como “mulheres públicas” tampouco teriam os mesmos direitos que eles, afastando-se dos papéis tradicionais associados às mulheres e atuando livremente como um homem lhe conferia um aspecto negativo sobre si (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 2; JULIANO, 2002, p. 59-60, 73; ADLER, 1987, p. 156; DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 14; POLLOCK, 2019). De acordo com Thompson (2000, p. 25), provavelmente essa divisão era uma resposta estratégica à busca das mulheres burguesas por novas experiências e percepções sobre a sexualidade, até então privilégio masculino e das prostitutas.

A partir dessa separação mais definida de papéis sexuais, de trabalho e de espaços sobretudo no que diz respeito às classes mais altas, muitos ambientes de sociabilidade passaram a ser quase exclusivamente masculinos⁵¹¹, a não ser pela presença das prostitutas; as mulheres burguesas, “de boa família”, tinham sua circulação muito mais reduzida, não tendo liberdade de visitar tudo e a todos, sem que sua reputação fosse afetada (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2013, p. 18-19). As prostitutas que circulavam nos mesmos ambientes que as classes burguesas –

⁵¹⁰ Conhecida também como Revolução do Povo, Primavera dos Povos (foi uma entre outras revoluções que se levantaram no mesmo ano), ou ainda como Revolução Francesa de 1848 (1848-1851). Por meio da ação revolucionária a Monarquia de Julho, governada pelo monarquista constitucional Luís Felipe – que havia sido eleito somente por uma parcela da população, a elite de proprietários – chega ao fim (1830-1848), e começa o governo eleito no sistema da Segunda República Francesa. Durante esse ano revoluções dentro da revolução são feitas pela população, a fim de impedir o rumo mais conservador que a 2ª República levava. Após apenas três anos, Luís Napoleão, então presidente eleito, instaura o Segundo Império Francês (1851-1870). De 1870 a 1940 vigora a Terceira República Francesa, que entre outros aspectos institui a separação entre igreja e estado.

⁵¹¹ Como uma forma de separar espaços dos homens e das mulheres, foi criada a “Clubelândia”, constituída por integrantes homens, os quais levavam vida de “solteirões” durante boa parte do tempo que passavam nesses ambientes; além disso, a “Clubelândia” servia como uma forma de reafirmar a exclusão e valores contra as mulheres, que ainda tentavam participar desses clubes, conseguindo apoio de alguns membros, eram lugares voltados a homossociabilidade (SHOWALTER, 1993, p. 26-29). As feministas e outras mulheres também acabaram criando clubes para si (SHOWALTER, 1993, p. 28). A homossociabilidade, enquanto construção social e histórica, é definida por Miriam Adelman (2011, p. 932) como relações masculinas de sociabilidade que as celebram e as tornam manifestações de relações de poder, “prestígio e prazer”, enquanto excluem as mulheres, e está “[...] intimamente vinculada à consolidação da cultura moderna e às relações de poder burguesas e patriarcais nela imbricadas [...]”.

muitas vezes, para buscar clientes –, eram vistas por elas como uma “influência perniciosa”⁵¹², que poderia afetar mulheres e homens negativamente (ADLER, 1991, p. 21-22; CORBIN, 1982, p. 179).

Durante esse período os espaços públicos, as ruas eram lugares para o constante controle sobre a mulher, que poderia sofrer julgamentos críticos morais, conforme sua classe social e os locais em que estivessem, por meio da “ideologia da domesticidade” e da “regulamentação de comportamentos”, reforçando a divisão entre mulheres respeitáveis (esposas e mães) e cortesãs: “infiltrar-se em lugares como o baile de máscaras ou o café-concerto constituía uma série ameaça à reputação das mulheres burguesas e, conseqüentemente à sua feminilidade. [...]” (POLLOCK, 2019, p. 137).

Em seu estudo sobre a construção dos cânones da história da arte moderna Griselda Pollock (2019) demonstra como ela foi pautada em termos de classe, gênero e sexualidade, sendo a modernidade elaborada a partir do mito da experiência dos prazeres dos homens na cidade e, portanto, na percepção de espaços de “masculinidade” e de “feminilidade” em relação ao “lazer, consumo, espetáculo e dinheiro”. A burguesia pautava-se e estruturava-se nas diferenças de classe e de gênero, elaborando hierarquias entre o homem branco burguês e as demais pessoas, eram eles que tinham acesso à vida pública, ao anonimato e a individualidade, que poderiam vivenciar a experiência do *flâneur*, símbolo do “privilégio da liberdade” do homem burguês. O modernismo, tal qual os cânones o referem, está diretamente associado à sexualidade masculina, a sua liberdade e aos espaços que estes podiam frequentar, restritos para as mulheres que, de acordo com a classe, podiam circular somente no espaço doméstico e nos espaços públicos “familiares”, sendo apagadas dos cânones. Desse modo, as assimetrias em termos de gênero e de classe, fez com que homens e mulheres experimentassem a vida na cidade de maneira diferentes elaborando “políticas sexuais do olhar” sobre essas vivências também de modo diverso. Uma diferença se estabelece entre quem pode consumir e quem pode aproveitar o lazer, sendo perpassadas por relações de poder: as mulheres que estão no mesmo ambiente que os homens, como os cafés e bares, estão na maioria das vezes ali a trabalho, sendo associadas à classe trabalhadora, entre elas às prostitutas – vistas por Pollock (2019, p. 138) como corpos “mercadorias”. Assim: “[.] a divisão entre o público e o privado, mapeada como uma separação do masculino e do feminino, é rompida pelo dinheiro – o regulador do domínio público e, precisamente, aquilo que é banido do lar.” (POLLOCK, 2019, p. 137).

⁵¹² A prostituição clandestina, sobretudo a de rua, era vista como um atentado aos “bons costumes”, a moralidade pública via nos bordéis uma função social, entre elas, a de não cruzar com as prostitutas em outros ambientes (CORBIN, 1982, p. 177).

Para as mulheres burguesas, “[...] não era permitido transpor fronteira urbanas, sexuais ou de classe, muito menos ter acesso a um universo noturno de bares, clubes, bordéis e sexualidade ilícita [...]” (SHOWALTER, 1993, p. 161-162). As *cocottes* podem experimentar a aproximação da vida e da companhia masculina, bem como dos lugares de sociabilidade não permitido às mulheres “honestas”, participando da vida boêmia da cidade (BEAUVOIR, 2016, p. 378). De acordo com Lola Gonzalez-Quijano (2013, p. 46), o *demi-monde* se configura antes enquanto um espaço que mescla as fronteiras de classe e um espaço de sociabilidade, sobretudo masculino, mais que “libertino”.

Claudia Oliveira (2008) ao analisar as “Pérfidas Salomés” em solo brasileiro, no contexto da virada do século XIX para o XX, aponta para como a figura da mulher moderna, tanto francesa quanto nacional, estava associada à questionamentos e transgressões de papéis tradicionalmente associados a ela, a feminilidade, bem como, acabava sendo fonte para a construção de “um novo erotismo” (OLIVEIRA, 2008, p. 5-6)⁵¹³. Grande parte dessa transgressão poderia ser mais facilmente vivenciada no contexto da vida boêmia, que borrava as fronteiras de classe e de comportamentos (OLIVEIRA, 2008, p. 8). Essa vida boêmia podia ser encontrada no *demi-monde* francês, onde circulam as *cocottes*. Ao mesmo tempo em que se afastava de valores burgueses, era pela sua dupla moralidade sexual, que era mantida.

As “novas” possibilidades, de práticas consideradas dissidentes daquelas esperadas do modelo de mulher burguês, eram mais acessíveis para as mulheres que participavam desse ambiente boêmio, como as artistas, as prostitutas, elaborando junto a elas novas percepções e práticas sobre “uma configuração erótica-amorosa”, surgindo com ele também abordagens e discursos que discutem a respeito dessa nova sexualidade (OLIVEIRA, 2008, p. 8-9). Elas também eram vistas como símbolo de liberdade em relação a poder vivenciar o que queriam, entre eles as relações sexuais sem o “falso-moralismo”, pois teriam “rompido sua função ‘natural’”, constituindo-se como principais personagens para obras simbolistas e decadentistas (OLIVEIRA, 2008, p. 20-21).

A vida boêmia, a qual boa parte da prostituição fazia parte, aparecia como alternativa para a mulher que buscava ter mais liberdade. No entanto, uma mulher que escolhesse tal caminho – entrando muitas vezes nesse mundo buscando ascensão social e/ou por meio de relações amorosas/sexuais com homens que faziam parte desse círculo –, tinha que arcar com uma série de estigmas sociais, entre eles a perda da “respeitabilidade” – a qual os homens não

⁵¹³ No entanto, as representações e as sensações imagéticas ou textuais desejadas pelos seus criadores e criações, não são necessariamente aqueles encontrados nos papéis e realidade vivenciados por elas (OLIVEIRA, 2008, p. 6-7).

sofriam, pelo menos com a mesma intensidade —, ser vista como rebelde, aspecto que não era visto adequado a uma mulher, principalmente quando saíam das classes mais abastadas (OLIVEIRA, 2008, p. 23). Ainda que houvesse o predomínio dos papéis femininos associados à sua suposta “natureza”, muitas mulheres puderam experimentar, vivenciar outras experiências por meio dessa vida boêmia (OLIVEIRA, 2008, p. 23-24).

Ao longo deste capítulo poderemos perceber o aspecto ambíguo que as *cocottes* experimentam em *La Vie Parisienne*: se, de um lado, ela poderia experimentar uma vivência mais livre, por outro, ela aparecia como uma forma tradicionalmente associada às mulheres (ao longo da história da arte e da literatura) sendo um corpo-objeto. Agamben (1993, p. 41) retorna aos anos 1920 para explicar o processo de “mercantilização” e, ao mesmo tempo, de emancipação, pelo qual o corpo humano passava: por meio da possibilidade de ser repetido à exaustão em “escala industrial”, seja pelas formas iguais dos corpos de mulheres diferentes apresentadas em múltiplas manifestações, entre elas os “*ballets das girls*”, seja por meio da própria reprodução imagética, emancipando-se da biologia e da individualidade “[...] o corpo tornava-se agora verdadeiramente *qualquer*.”

Aqui, como o corpo é constantemente desnudado e/ou evidenciado, mesmo que as mulheres possuam cabelos curtos, sua “feminilidade” é acentuada por marcações que são associadas a elas, tanto no quesito corporal, como de vestuário e comportamental, como: os seios delineados, ainda que pequenos; vestidos que deixam boa parte do corpo à mostra; uso de lingerie; a ostentação e luxo, bem como certa frivolidade. No entanto, essas imagens carregam consigo certo ar dócil, ao mesmo tempo que também de malícia e de controle da situação. Trazendo algumas características encontradas posteriormente na figura da *pin-up*, como veremos com mais ênfase nos tópicos sobre as mulheres como alimentos e como bonecas.



Georges Léonnec, Un mauvais sujet (Um mau sujeito), *La Vie Parisienne*, nº37, 13 de setembro de 1919, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 80 - *Un mauvais sujet*

Se a revista visava de algum modo criar uma identificação entre as personagens presentes em suas páginas e as leitoras de *La Vie Parisienne*, com certeza ela conseguiria atingir um público bem específico: o do *demi-monde*. A grande maioria das prostitutas apresentadas na revista fazem parte da categoria das *demi-mondaines*, em que a prostituição está diretamente relacionada a uma vida de melhor qualidade. Além disso, não podemos esquecer que são produtores homens, provavelmente consumidores ou pelo menos frequentadores dos mesmos círculos que as cortesãs, falando sobre elas (mesmo se fosse algo produzido apenas por cortesãs, não quer dizer que não haveria “idealização” ou “romantização” desse mundo).

Escolhemos como imagem de transição, entre o capítulo anterior e o presente, uma capa de setembro de 1919 (Fig. 80), produzida por Georges Léonnec. Nela o artista brinca com caráter polifônico da palavra *sujet* como empregada no contexto: pode tanto se tratar de “um assunto ruim”, como da mulher ao centro ser um “mau sujeito” ou ainda ambas ao mesmo tempo. A escolha do termo masculino *sujet*, dessa forma, não deve ter sido ao acaso, pois ela também reforça a imagem da própria *garçonne* de cabelos curtos, ruivos e ondulados, com pijama de camisa manga longa e calças, sentada despreocupada, sobre uma pequena mesa, onde apoia um dos seus pés descalços e deixa pender o outro; apoiando seu braço, que segura o seu cigarro, em seu joelho. Abaixo dela, na parte de baixo da mesinha há um vaso com flores vermelhas, que reforça o olhar sobre as nádegas e a abertura das pernas da jovem, como uma forma de se referir ao “mau” que há nela: à sua sexualidade mais livre, que pode tanto ser associada à própria imagem da *garçonne*, como das próprias *cocottes*, como vimos mais acima. Ela é margeada por uma forma oval, ganhando ainda mais destaque como assunto principal, olhando para nós que a observamos, sabendo que também é vista. Ela encarna uma figura feminina, como visto anteriormente, “desviante” em relação às normativas de conduta esperadas da mulher burguesa, sendo reconhecida como mulher pelos traços mais delicados do seu rosto, ao passo que seu corpo, com exceção da sua nádega não é marcado pela roupa, ao mesmo tempo que sua sexualidade é enfatizada.

Veremos nas imagens a seguir, certo ar celebrativo e ao mesmo tempo crítico das relações com o mundo das prostitutas. Por meio delas podemos perceber aspectos de construções sobre papéis de gêneros de homens e de mulheres que faziam parte do *demi-monde* parisiense, mostrando tanto o que se esperava da masculinidade, como quais eram as performatividades esperadas das *cocottes* do período. No decorrer do capítulo, veremos a manutenção e renovação de conselhos e práticas associadas à profissão de longa data e outros que parecem atender a novas demandas sociais.

3.2 Tecnologias do *demi-monde*: estratégias para a prostituição de luxo

[...] pois, desde que o mundo é mundo, a ocasião é a mais forte das tentações. (MUSSET, 1845, p. 10).

Se de um lado as *cocottes* aderiam alguns dos valores e costumes burgueses, por outro, as mulheres “honestas” também eram influenciadas por elas, sobretudo em relação à moda (ADLER, 1991, p. 22), embora as prostitutas marcassem performatividades que as identificassem, o medo sobre um possível borrar de fronteiras entre elas, estava cada vez mais presente. A partir do século XX, intensificando-se nos anos 1920, torna-se cada vez mais difícil, por meio do jogo das aparências constantes, identificar e diferenciar as prostitutas de outras mulheres que não exerciam a profissão, percepção que foi abordada pela própria revista:

Se você pode dizer de uma mulher, ao vê-la: “ela é muito rica”, ou: “ela é muito pobre”, ou: “é uma artista”, ou: “é uma burguesa”; enfim, se você a classifica à primeira vista, você não está lidando com uma parisiense.” / Sejamos claros: há mulheres parisienses de puro-sangue que nasceram e passaram toda a sua vida na província. Há provincianas – no sentido pejorativo – que nasceram e permaneceram toda a sua vida em Paris. O parisianismo sopra onde ele quer, como um gênio. (Mélécerte, Ser ou não ser uma parisiense, *La Vie Parisienne*, nº40, 05 de outubro de 1918, p. 858)⁵¹⁴.

Mélécerte compreende que o ser uma “parisiense” está associado à sua performatividade, muito mais do que ao local de nascença, a qual mescla elementos de classes sociais distintas, sendo ela vista como mais elevada do que as mulheres “provincianas”, uma vez que os costumes e modos parisienses eram considerados mais refinados. No entanto, podemos reconhecer a maioria das *cocottes* em *La Vie Parisienne* por meio das técnicas e estereótipos associados a elas – além, é claro, do conhecimento do contexto do qual faziam parte, neste caso, a abordagem comum da revista sobre o tema.

Como vimos, por meio da performatividade, os corpos são usados, percebidos e regulados de maneiras diferentes por sociedades e temporalidades também distintas; ele é então educado, modelado por técnicas corporais que lhes são ensinadas direta ou indiretamente, sendo perpassados por “processos sociais e políticos”, por questões “materiais e institucionais” (MAUSS, 2003; ADELMAN, RUGGI, 2013; GOLDENBERG, 2007, p. 23).

⁵¹⁴ « Si vous pouvez dire d’une femme, en la voyant : « elle est trop riche », ou : « elle est trop pauvre », ou : « c’est une artiste », ou : « c’est une bourgeoise » ; enfin, si vous la classez du premier coup d’œil, vous n’avez pas affaire à une Parisienne. » / « Insistons bien : il y a des Parisiennes pur-sang qui sont nées et sont restées toute leur vie en province. Il y a des provinciales – au sens péjoratif – qui sont nées et sont restées toute leur vie à Paris. Le parisianisme souffle où il veut, comme le génie. » (Mélécerte, *Être ou ne pas être Parisienne*, *La Vie Parisienne*, nº40, 05 de outubro de 1918, p. 858).

Marcel Mauss (2003)⁵¹⁵ apresenta em 1950 a noção de “técnica do corpo”, que se constitui como forma pela qual sabemos “servirmo-nos” dele, estando intrinsecamente ligado ao contexto a qual faz parte. Definindo como técnica um “ato tradicional eficaz” (MAUSS, 2003, p. 407), ela pode ser transmitida, modificada, ensinada, aprendida e imitada enquanto saber, desde espaços e formas institucionalizadas, como na escola e no exército, passando pelo familiar, entre outros, configurando-se enquanto um *habitus* (MAUSS, 2003, p. 401-407; ADELMAN, RUGGI, 2013, p. 1-3). É nesse sentido, que o corpo pode ser lido como instrumento que possui técnicas corporais e é um meio técnico, tanto com aspectos “programados” por nosso corpo em seu sentido “físico, mecânico e químico” (embora possamos modificar como isso ocorre), bem como por construções socioculturais voltadas a ele (MAUSS, 2003, p. 407-412) muitas vezes produzidas de maneira “naturalizante”. Dessa forma, há a elaboração de uma “disciplinarização” do corpo, padronização e normativas dominantes – que, geralmente, também se relacionam com os grupos e valores dominantes, que servem como forma de controle e de agenciamento de outras pessoas –, como: a educação cultural generificada que promove “habilidades corporificadas” específicas de acordo com o sexo, elaborando diferenciações de gênero; e as divisões por etapas de vida/idade (MAUSS, 2003; ADELMAN, RUGGI, 2013, p.1-3). Assim, podendo ter as suas próprias experiências corporais, as pessoas que de alguma forma não cumprem com as expectativas criadas por essa “disciplinarização” são vistas como “divergentes”. Como vimos, a partir da teoria feminista, podemos compreender as construções sobre a naturalização de papéis e estereótipos ligados a cada gênero, entre eles associando a mulher à natureza e a sua biologia e o homem que, tendo apagado esta, estaria relacionado à cultura, elaborando sua dominação e suposta superioridade masculina branca no “regime sexual burguês”, que constrói “hierarquias sociais opressivas”, baseadas no esquema dicotômico/binário, controlando os corpos, colocando a mulher e suas intersecções como “o outro”; desse maneira, atuando enquanto tecnologias de gênero, produzem performatividades que podem ser ou não hegemônicas, transgredindo de algum modo, como os corpos abjetos, ou as mantendo em corpos inteligíveis (heteronormativos) (ADELMAN, RUGGI, 2013, p. 3-5).

⁵¹⁵ Embora o autor teça alguns comentários machistas ou mesmo “naturalizantes” sobre os modos diferentes de atuação de homens e mulheres em algumas técnicas corporais, a concepção geral, está voltada à figura do homem (MAUSS, 2003, p. 409), torna-se interessante para dialogarmos com as noções de performatividade, tecnologias e mesmo pedagogias do corpo e do gênero. Para além do caráter da forma de ensino e aprendizado das técnicas se darem de maneira distintas, o autor acredita que fatores biológicos e psicológicos também influenciam de forma diferente homens e mulheres, bem como por faixa etária, mas afirma o papel de pensa-lo sociologicamente (MAUSS, 2003, p. 409-410). Como bem nos apontaram Lennita Ruggi e Miriam Adelman (2013, p. 3) o corpo é utilizado como instrumento político, dividido em grupos, como gênero, para a manutenção do poder.

Por esse modo, para adentrar ao universo da prostituição de luxo, assim como em outras profissões, era necessário aprender e seguir certas técnicas próprias do ofício. Diferentes estratégias e dicas são apresentadas pelos artistas de *La Vie Parisienne*, os quais enfatizam determinadas tecnologias corporais e, assim, performatividades associadas a elas. No decorrer desta seção apresentamos as mais difundidas na revista, inclusive com estratégias ensinadas pelas “próprias” profissionais. Como veremos, diferentes tecnologias são utilizadas por elas para manter seus protetores (BEAUVOIR, 2016, p. 380).

Claude Benoît levanta questões interessantes sobre Naná, que também podem ser postas para as *cocottes* de *La Vie Parisienne*: “[...] por que Naná triunfa desta forma? Onde reside seu poder de sedução? Qual é seu segredo? Sua arte de seduzir?” (BENOÎT, 1998, p. 31,)⁵¹⁶. Alguns desses mecanismos de sedução e de poder que fizeram com que Naná obtivesse sucesso enquanto *cocotte*, como vimos, um tipo social marcado por sua vida de luxo e ostentação conseguido por meio do trabalho sexual, são elencados pelo próprio autor: o exibicionismo, a facilidade em aparecer nua, num contexto em que seu físico era tido como padrão de beleza (branca, loira, cabelos longos, “curvilínea”), por meio do strip-tease em suas apresentações; a autossedução, o prazer que sente por seduzir; a preocupação com a toalete, os cuidados de si, numa constante vigilância sobre seu corpo; saber “estimular o desejo” (BENOÎT, 1998, p. 31-34).

Essas técnicas corporais de Naná, enfatizadas por Benoît (1998) podem ser apre(e)ndidas nas imagens das *cocottes* ao longo deste capítulo. Elas poderiam ter sido adotadas por elas por meio da “imitação prestigiosa”⁵¹⁷, uma vez que já teria alguma tradição enquanto técnicas bem sucedidas para a ascensão social por meio da conquista de clientes. Como o próprio termo sugere, ela consiste em imitar pessoas e performatividades que possuem prestígio social dentro da comunidade – neste caso, a da prostituição. Desse modo, podemos perceber que as performatividades na profissão são marcadas por uma série de hierarquias e de tecnologias que envolvem: pagamento, duração, clientes, locais frequentados, roupas e tipos de serviços oferecidos (ZELIZER, 2009, p. 146-147).

De acordo com Dolores Juliano (2002, p. 79-85) a corporização produzida pelas prostitutas é essencial como comunicação visual para a sua atividade, ao lado da comunicação verbal; elaborando determinados estereótipos – vários deles vindo de ligações elaboradas pelo

⁵¹⁶ « [...] pourquoi Nana triomphe-t-elle de la sorte? Où réside donc son pouvoir de séduction ? quel est son secret ? son art de séduire ? » (BENOÎT, 1998, p. 31).

⁵¹⁷ Que estaria relacionado tanto a questão biológica/psicológica (assim como outros animais, também imitamos gestos alheios), mas também cultural (MAUSS, 2003, p. 405; GOLDENBERG, 2007, p. 23).

imaginário masculino sobre e reafirmadas/“conformadas” por elas –, sobre sua aparência física, vestimentas, comportamento e “corporeidade sexual” que tornem visíveis aspectos associados à sua profissão, sobretudo para as profissionais que trabalham na rua, elaborando uma diferenciação em duplo sentido: afastam-se de mulheres vistas como “honestas”, ao mesmo tempo em que estas também tentam se afastar das primeiras:

Em resumo, podemos dizer que cada cultura determina quais elementos do corpo feminino tornam desejável para os homens e, ao mesmo tempo, propõe e proíbe as mulheres de desenvolverem estas atrações. Assim é considerada bela a mulher que a possui e prostituta aquela que os mostra, num jogo duplo que tende a desenvolver o interesse feminino de ter um aspecto atrativo, porque isto permite-lhe aceder aos papéis reprodutivos atribuídos, mas ao mesmo tempo subordina-a a um rígido controlo social para não ser catalogada como *mulher ligeira* e consequentemente, incapacitada para esses mesmos papéis femininos admitidos. A aprendizagem do controlo do aspecto externo do seu corpo é então a primeira escola de subordinação da mulher, mesmo antes de se exigir o controlo da sua atividade sexual propriamente dita. (JULIANO, 2002, p. 82)⁵¹⁸.

Conformando essa relação em uma dupla moral, ao longo da história alguns adornos e vestimentas foram/são associados às prostitutas, por exemplo, o uso de maquiagem forte e certas cores, alguns mais recorrentes como “uniformes” são os saltos altos, as cintas-ligas, as meias finas, mas que podem variar conforme local e horário de onde se exerce o programa, além do próprio contexto histórico (JULIANO, 2002, p. 83-84).

A performatividade das *cocottes*, enquanto um tipo reconhecível, trazia técnicas, tecnologias associadas a elas e que, em parte, além de construir para si uma visualidade própria, afastava-se dos modelos, padrões burgueses de que se esperavam de uma “mulher honesta”: dessa forma, se “[...] A feminilidade implica na aprendizagem de restrições: do corpo e comportamento; emocionais e cognitivas.” (ADELMAN, RUGGI, 2013, p. 3)⁵¹⁹, a performatividade da *cocotte* implica em outras mais específicas, como veremos ao longo desta seção. Muitas das técnicas adotadas por elas, encontradas em *La Vie Parisienne* dos anos 1920, já eram práticas debatidas, divulgadas e valorizadas pelas cortesãs do século XIX, ou mesmo

⁵¹⁸ “En resumen, podemos decir que cada cultura determina qué elementos del cuerpo femenino lo hacen deseable para los hombres y propone y prohíbe al mismo tiempo a las mujeres desarrollar esos atractivos. Así se considera bella a la mujer que los posee y puta a la que los muestra, en un doble juego que tiende a desarrollar el interés femenino por tener aspecto atractivo, pues esto le permite acceder a los roles reproductivos asignados, pero al mismo tiempo la subordina a un rígido control social para no ser catalogada de *mujer ligera* y por consiguiente, incapacitada para esos mismos roles femeninos admitidos. El aprendizaje del control del aspecto exterior de su cuerpo es entonces la primera escuela de subordinación de la mujer, antes aún que se exija el control de su actividad sexual propiamente dicha.” (JULIANO, 2002, p. 82).

⁵¹⁹ “[...] La feminidad implica el aprendizaje de las restricciones: de cuerpo y comportamiento; emocionales y cognitivas.” (ADELMAN, RUGGI, 2013, p. 3).

de antes, para a conquista e a manutenção de clientes, entre elas a beleza⁵²⁰, a primeira a ser analisada aqui⁵²¹.

A beleza, de acordo com Simone de Beauvoir (2016, p. 379-380), seria a sua principal “arma” para atrair os clientes, principalmente num primeiro momento; através dela e da busca constante por mantê-la, poderiam conseguir o prestígio necessário para o êxito de sua profissão, porém, ela se constitui enquanto uma “arma incerta”, que além de poder falhar, pode acabar, uma vez que ela era (é) associada à juventude⁵²². A beleza é um tema bastante abordado pelos artistas e, como veremos, geralmente feita de forma calculada e estratégica, construída também de maneira artificial, ainda que seja para elaborar uma beleza vista como “natural”, como nas imagens a seguir⁵²³.

⁵²⁰ Uma das cortesãs mais famosas do final do século XIX e começo do XX, Liane de Pougy, chegou a lançar um hebdomadário com o título *L'Art d'être Jolie* (A arte de ser bela), que durou vinte e cinco números, circulando entre 1904-1905 (ARGAUT, 2015). Seu tema central, como o próprio título indica, dizia respeito ao ser/se fazer bela, aliada ao charme e coqueteria. No periódico, se afirmava sobre o dever, a obrigação da mulher em ser/se manter bela e ser boa, consideradas como faltas pessoais, não atender expectativas de beleza sobre si. Entre as técnicas apresentadas por ela para conseguir manter a boa aparência estão: bom sono; exercícios moderados; banho de mar; sorriso para deixar bonita; flores como ornamento das mulheres; a discrição e a inteligência para agradar quem a compreende (ARGAUT, 2015).

⁵²¹ Em *O livro das cortesãs* – de tom às vezes novelesco e de livro de curiosidades –, Susan Griffin (2003) apresenta ao longo da história (ênfatizando o apogeu das cortesãs no século XIX), o que ela chama de “virtudes” – “energias e os atributos que distinguem uma pessoa” –, as quais seriam essenciais para a confecção da performatividade dessas profissionais. Griffin elenca sete delas que podem estar associadas à outras menores, são elas: o *timing* (o tempo certo para tomar alguma atitude, para tirar vantagens), a beleza, o atrevimento, o brilho, a alegria (de viver), a graça e o charme, todas qualidades que podem ser aprendidas, embora a autora algumas vezes fale para o aspecto inato de algumas cortesãs com tais elementos. A eles se associam o mistério, ter “dons artísticos”/intelectuais, espirituosidade, humor, saber administrar as próprias finanças, sedução e carisma.

⁵²² Para alguns escritores, como Schopenhauer, a mulher seria feita naturalmente, pelo menos após desenvolver seu corpo sexualmente e tomar formas mais “femininas” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 61-62).

⁵²³ Naomi Wolf em *O mito da beleza* (2020) aponta para como a preocupação com a aparência, os padrões de beleza impostos pelos mais diversos meios atuam como a nova “mística feminina” (a anterior era ligada à domesticidade, maternidade, passividade, castidade, entre outros), de forma opressiva. A beleza seria um dos últimos mecanismos ainda em pé de coerção social (WOLF, 2020, p. 27). Ainda segundo esta mesma autora, a preocupação com a beleza cresce na medida em que as mulheres passam a assumir maior liberdade e direitos sobre o seu corpo: a cada avanço, novas barreiras são criadas para elas (WOLF, 2020, p. 10, 16, 31-36; LIPOVETSKY, 2005, p. 71-72, 77). A beleza ou melhor, a preocupação sobre ela, é vista pela autora como uma forma negativa, que promove entre outras coisas: a manutenção e naturalização da figura da mulher como objeto a ser olhado/contemplado, enquanto ao homem cabe o direito de ver e julgar (WOLF, 2020, p. 29, 33, 92-93). A beleza atuaria, dessa forma, como um “sistema monetário” em que classifica e hierarquiza corpos de acordo com o padrão vigente no momento, geralmente restritos à poucas pessoas (WOLF, 2020, p. 21, 29). Mesmo que os padrões de beleza mudem, eles continuam ditados pela classe dominante e por quem lucra com eles, segundo a autora, mais especificamente por homens, como um mecanismo de controle e impedimentos dos avanços das mulheres (WOLF, 2020, p. 31-40).



Vald'Es, Les nouvelles taxes (As novas taxas), *La Vie Parisienne*, nº08, 23 de fevereiro de 1918, p. 172-173.

Chega de joias! / Chega de maquiagem, chega de perfumes, chega de pó! / Chega de espartilhos (já utilizados tão pouco!) / Chega de meias de seda! / Chega de camisas de linho fino! / E para que um bom espelho! Mas a própria mulher não é um objeto de luxo dos mais caros?

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 81 - *Les nouvelles taxes*



G. Pavis, La simplicité est l'école de la vraie coquetterie (A simplicidade ou a escola da verdadeira coqueteria), *La Vie Parisienne*, nº15, 12 de abril de 1919, p. 318.

E que crime é se sentir à vontade?... Você está tão completamente nu, numa cadeira grande. (Alfred de Musset)

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 82 - *La simplicité est l'école de la vraie coquetterie*

Nas duas imagens anteriores (Figs. 81, 82), tanto Vald'Es quanto Georges Pavis trabalham com a noção de “simplicidade” enquanto estratégia utilizada pelas *cocottes* para se valorizarem, esta também é a abordagem Figura 83, de Léo Fontan. Elas, como na maioria das imagens analisadas aqui, apresentam um jogo comum do coquetismo entre o esconder e o mostrar o corpo, assim, ele é construído de maneira a criar certo mistério sobre a figura feminina, ainda que se mostre tanto (SIMMEL, 1993, p. 105-106), no entanto, cada qual a trata por uma perspectiva.

Na primeira (Fig. 81), de Vald'Es, há uma espécie de *strip-tease*: a cada cena a jovem se despe de apetrechos de luxo, alguns deles símbolos da coqueteria – joias, maquiagem, espartilho, meias de seda, camisas de linho –, ficando completamente nua, a não ser pela ação de cobrir parte do seu corpo com uma espécie de lençol. A personagem tem como peça central uma camisola/combinção semitransparente: a cada cena, uma parte do corpo é enfatizada pelo seu movimento junto ao de negação do consumo, o ato cria uma expectativa de nudez final a qual o público não tem acesso. Ao falar sobre o *strip-tease* parisiense Roland Barthes (2001, p. 93-96) afirma que ele trabalha sobre um duplo aspecto: o do corpo que retira suas vestes, mas que nunca está completamente nu, pois a técnica faz com que ele sempre esteja vestido de algum modo por outros elementos associados ao pornoerotismo: seja pelos gestos, pelo que carrega, que ainda não tirou ou mesmo que se retirados continuam presentes no que significam. Ela é feita para um público voyeur para “provocar a ideia do sexo e sua conjuntura”, ao mesmo tempo que o afasta do possível medo que ele pode gerar. Assim, ele atua como um “ocultamento estratégico” (STEELE, 1997, p. 127). Ainda hoje, segundo Showalter (1993, p. 217): “[...] Mesmo nas suas formas mais radicais, pós-estruturalistas e paródica, o *strip-tease* tem como base a lógica do olhar masculino. [...]”. O *strip-tease*, nesse sentido, pode ser compreendido enquanto uma promessa, um devir nu, que não se realiza de fato, o corpo sempre é revestido por nossas construções. Assim, a moça se desfaz até mesmo de um espelho, objeto associado à vaidade e ao narcisismo feminino ao longo da história da arte, apontando para seu aspecto moralizante e irônico, uma vez que essas obras eram produzidas em sua grande maioria por homens e para homens (BERGER, 2010, p. 59). Todos esses elementos são essenciais na manutenção da aparência para o trabalho, em que o corpo é a sua própria vitrine. Porém, segundo o artista, isso não mudaria o seu preço, pois ela mesma seria um objeto de luxo e, enquanto tal, poderia ser comprado e admirado. De acordo com Claude Benoît (1998, p. 37), a *cocotte* acabou transformando a si mesma em um “objeto” de luxo, que mescla valores aristocráticos entre eles a “ociosidade”, com os valores burgueses da “acumulação de riqueza” e da “ascensão social”, conseguindo um papel social influente na vida de seus clientes, e

também nas de outras mulheres. Mas afinal, quem se reveste com esse objeto do luxo? Há, aqui, uma inversão de quem consome o que, apontando, como veremos mais adiante, na construção das relações com prostitutas de luxo, a uma ostentação masculina. O que realmente importaria seria o corpo da *cocotte*, instrumento de seu trabalho, neste caso, pago com presentes deixados de lado, pelo menos por um momento.

Em “A simplicidade ou a escola da verdadeira coqueteria” (Fig. 82), de Pavis, uma mulher aproveita seu momento livre, sentada em uma cadeira, apoiando um dos seus pés em uma almofada, ela parece bem relaxada, de olhos fechados e uma das mãos sob a nuca. Apesar de completamente nua, não podemos vê-la ao todo: o artista posiciona estrategicamente um vaso com rosas cobrindo os seus seios e o seu sexo – as flores eram comumente associadas à sexualidade e aos órgãos sexuais femininos. Ao lado de uma janela – tampada em parte por cortinas –, ela folheia uma revista ou catálogo, deixando algumas páginas caírem, enquanto um pequeno livro se encontra jogado aberto no chão. Vários desses objetos podem ser vistos em seus sentidos ambíguos, tanto nos primeiros já mencionados, como os que se seguem, que reforçam aspectos comuns associados às prostitutas: o livreto poderia ser uma agenda de nomes de clientes; a simplicidade do ambiente (ainda que os detalhes mostrem sofisticação) e da falta de roupa, possivelmente estaria relacionado tanto a aproveitar o seu próprio corpo – quem sabe após o banho como Hassam –, como a escolha para novos consumos, as páginas em branco permitem que cada “cliente” a preencha como achar necessário; o ficar nua em frente à janela, seja mais explicitamente ou sutilmente como na imagem, era uma das técnicas mais usuais e antiga das prostitutas como uma forma de atrair clientes, chegando a ser proibida por lei em Paris (BRACHER, 2016; ADLER, 1991, p. 59; BASSERMANN, 1968, p. 167), entre uma das referências mais conhecidas está na produção de Pietro Aretino:

É da autoria da mesma Lucrezia [de Aretino] a máxima de que, “em nosso comércio não é possível ficar-se uma noite inteira atendendo a um só cliente. Por isso, levantai-me certa noite umas vinte vezes do lado daquele que me havia comprado, sob diversos pretextos e razões. Fiz-lhe ver também que me era penoso suportar o calor daquelas noites e pus-me a cainhar pelo quarto, sozinha, de lá para cá, postando-me depois demoradamente, e despida, diante da janela até que, enquanto lhe falava da lua e das estrelas, aproximaram-se homens que se puseram a observar-me da rua. E desse modo conquistei, em vez de um único amante, que abandonara na cama, três ou quatro outros que, para lucro meu, vieram visitar-me nos dias subsequentes”. (BASSERMANN, 1968, p. 167).

Esse trecho mostra como uma “aparição” na janela poderia render e assegurar lucros para uma prostituta em outros momentos. Assim, dependendo da forma de interagir com esse espaço, as “ninfas da janela” indicavam que se tratava de um local para exercer a prostituição

(BASSERMANN, 1968, p. 242). A regulamentação sobre a profissão acabou se adequando a esse tema, legislando também sobre a arquitetura dos bordéis, inclusive sobre as formas de usos das janelas, as quais foram proibidas de ficar abertas. Isso não as impediu, como vemos nessa imagem e em outras da revista, de descumprirem o regulamento ou adotar novas técnicas para que ainda pudessem ser vistas por elas, como o uso de “correntes bem longas” para que mantivessem certa abertura e para que as prostitutas pudessem continuar sendo vistas através delas (BASSERMANN, 1968, p. 167; BRACHER, 2016; ADLER, 1991, p. 59). Dependendo do lugar, os apartamentos seriam mais caros pela visibilidade das janelas (CORBIN, 1982, p. 212).

Além disso, a ilustração traz uma citação de Alfred Musset – escritor do século XIX que costumava ter a prostituição como tema de seus trabalhos, como veremos mais adiante: “E que crime é se sentir confortável?... Você está tão completamente nu, numa cadeira grande.” (Alfred Musset). A citação foi retirada de um poema de 1863, intitulado *Namouna*: conto oriental. Poema o qual começa com a epígrafe: “A mulher é como a sua sombra: corre atrás dela, ela foge de você; fuja dela, ela corre atrás de você”⁵²⁴. Poema, epígrafe e ilustração aproximam-se do que mais tarde Georg Simmel afirmou sobre a característica central do coquetismo.

Em *Psicologia do coquetismo*, de 1909, Georg Simmel (1993, p. 94-95, 108-110) compreende que ele não está ligado somente a “necessidade de agradar”, que poderia estar presente em todas as mulheres e homens, mas é antes a facilidade e a dificuldade encontrada na relação com elas, constituindo-se num jogo de ceder e negar, possuir e não ter, podendo fazer parte de uma relação de amor platônico e erótico⁵²⁵, uma vez que o jogo de ter não ter, apanhar, afastar estariam introjetados como relações que nos atraem, sendo que o ser humano estaria constantemente na busca daquilo que lhe é negado, ou mesmo de seu “oposto” – o coquetismo pode ser estendido, assim, para outras situações que não só a de relações entre homens e mulheres no sentido erótico/amoroso (SIMMEL, 1993, p. 109-110). Desse modo, o jogo erótico presente no coquetismo, que seria uma forma de flertar, que formularia a atração, se caracterizaria pelas “[...] relações fundamentais mais simples: a caça e o ganho, o perigo e as possibilidades de êxito, a luta e as artimanhas. [...]” (SIMMEL, 1993, p. 108). Podemos ver essa estrutura atuando na maioria das imagens abordas aqui.

⁵²⁴ « Une femme est comme votre ombre : courez après, elle vous fuit ; fuyez-la, elle court après vous. »

⁵²⁵ Para Simmel (1993, p. 106-107) o coquetismo não estaria relacionado a “arte de mulher leviana”, ou seja, da prostituta.

Assim, a *coquette* viveria, de acordo com Simmel (1993, p. 95, 103-104), em um constante jogo de aparências e de sedução, agindo sempre com a finalidade de obter o que quer, brincando “com a realidade”, despertando o desejo e o prazer de outrem para a sua própria satisfação. Como em outros jogos, o interesse e o valor das apostas, o “preço”, aumentam de acordo com a expectativa do poder ganhar, ainda que isso não seja verdade, tornando o “ganho” como precioso e desejável” (SIMMEL, 1993, p. 95). O próprio homem se sentiria impelido a participar do jogo de sedução, na ideia do definitivo e sua associação com o aspecto da expectativa e “a marco do provisório, do incerto, do hesitante”, ambos jogando com o que esperam de uma “finalidade sem fim” (SIMMEL, 1993, p. 102-103).

Sendo o coquetismo uma performatividade própria dualista que brinca com o afastar e aproximar, do não deixar clara a situação que possui com o outro, sendo geralmente o contrário do que se demonstraria⁵²⁶, as *coquettes* adotariam, segundo Simmel, algumas estratégias para a realização de sua performatividade, dada sempre de maneira calculada, o autor destaca três delas: o mistério e o sempre dar a entender que possui segredos; o andar cadenciado para ressaltar os aspectos corporais que marcam sua sexualidade, distanciando e aproximando o olhar dos outros sobre si; dos cuidados com aquilo que é pouco valorizado, afim de dar ênfase a ela própria (SIMMEL, 1993, p. 96-97).

Mas voltemos a Figura 82, de Georges Pavis, como um todo, é uma ilustração clara do poema, aparecendo vários elementos contidos neles, como: a pele de urso sobre a qual a *cocotte* se senta, a cadeira, a nudez, a pose “muito nobre”, o “pé encantador”. Musset brinca com questões sobre falso pudor das leitoras em relação a nudez do personagem Hassam, que simboliza a nudez nas mais diferentes situações de vida. Embora tratado no masculino, há várias referências às mulheres, como o fato dele “estar nu como Eva em seu primeiro pecado”. As leitoras teriam, segundo o autor, amado “qualquer indiscreto amante”. Na passagem seguinte, não escrita na imagem, ela parece ecoar tanto na própria ilustração, como na imagem anterior e na próxima:

Primeiro Canto / VI / Num objeto amado o que é que amamos? Seria os tafetás ou os papéis engomados? / Seria um bracelete de ouro, um pente perfumado? / Não, - o que

⁵²⁶ De acordo com o autor essa seria uma forma da “essência/natureza/alma” feminina: “[...] Recusar e conceder é o que elas mulheres sabem fazer com perfeição e só elas sabem. [...]” (SIMMEL, 1993, p. 98). Ao mesmo tempo, esses modos não eram esperados e bem vistos se fossem praticados por um homem, ainda que ele seja o outro personagem com o qual se joga, envolvendo o prazer, a sedução e o erotismo muito em relação a expectativa psicológica, a idealização, do que a consumação de algo em si, muito próximo da experiência aventureira, do gosto por conquistar ou de ter a sensação de (SIMMEL, 1993, p. 99-101). Ele ainda recorre a estereótipos de gênero que constroem diferenciação “naturais” entre feminino e masculino, entre elas a impossibilidade de conhecer todo o mistério que cercaria a alma da mulher, que acabaria por estar presente no próprio coquetismo, como continuidade de seu aspecto “natural” (SIMMEL, 1993, p. 105-106).

amamos em você, senhora, é a senhora mesma. / O adorno é uma arma, e a maior felicidade, / Depois de termos conquistado, é termos desarmado. (MUSSET, 1863, tradução da autora)⁵²⁷.

No pôster Léo Fontan (Fig. 83) – o qual tem um estilo delicado, suave –, “brinca” com a desconstrução da luta feminista desarmamentista (debate levantado por elas ainda no período da guerra)⁵²⁸, a espelhando em um campo bastante criticado pela maioria delas: a prostituição, vista por elas como uma forma de escravidão de mulheres brancas.

As “armas”, nesse caso, não são aquelas que ferem mortalmente nas guerras, mas antes, as utilizadas pelas prostitutas e que poderiam conquistar, de uma forma ou de outra, os “territórios” que desejassem. Na imagem, essas “armas” formam espécies de “brasões” que preenchem os espaços em branco deixados pelas cenas principais, produzindo a sensação de redundância: muito pó de arroz, de maquiagem, de perfumes, de joias e de apetrechos para a confecção de si, de tesourinhas a escovinhas, plumas e laços; e, como objeto central, o espelho, aquele que permite toda essa preparação “excessiva” para a confecção de si.⁵²⁹ Muitos desses elementos são reverberados na cena à esquerda, sobre a penteadeira e sobre a própria mulher, para logo em seguida, quadro à direita, serem retirados.

Desse modo, no lado esquerdo do pôster tudo remete ao luxo e ao exagero: das muitas caixas de presentes, ao vestido de veludo azul, as joias, sapatos, meias, adornos, os móveis. Enquanto que no segundo temos uma redução significativa de tudo aquilo presente no primeiro cenário, uma mudança não só de ambiente que agora possui um sofá com almofadas que parece caber mais de uma pessoa, mas também da composição da própria personagem, que aparece com um casaco marrom simples, já quase completamente retirado, e uma combinação branca simples, no começo do despir-se, deixando ver um dos seus seios. Não se precisa mais de espelhos quando se retira a ostentação, quando se “desmonta” para melhor mostrar; o luxo fica restrito a garrafa de champanhe em um balde e ao próprio consumo do serviço prestado por ela.

⁵²⁷ Chant Premier / VI / Dans un objet aimé qu'est-ce donc que l'on aime ? / Est-ce du taffetas ou du papier gommé ? / Est-ce un bracelet d'or, un peigne parfumé ? / Non, — ce qu'on aime en vous, madame, c'est vous-même. / La parure est une arme, et le bonheur suprême, / Après qu'on a vaincu, c'est d'avoir désarmé. (MUSSET, 1863).

⁵²⁸ Na França dos anos 1920 surgiram várias associações feministas pacifistas, algumas também anticolonialistas, como uma forma de afirmar o papel importante da mulher para a paz, enfatizavam a construção simbólica da oposição entre o masculino e feminino, colocando-as como naturalmente propensas a estabelecê-la; além disso era um feminismo que exaltava a maternidade; poucas como Madeleine Pelletier e Arria Ly queriam que o serviço militar também fosse para a mulher (BARD, 1995, p. 134-141).

⁵²⁹ É interessante observar que nesse momento a maioria das feministas buscava acentuar aquilo que era entendido como “feminilidade” a fim de evitarem acusações dos seus críticos, que buscavam desestabilizá-las chamando de “feias”, “masculinas”, “mal-amadas” (nota-se que essas acusações são frequentes até hoje) (WOLF, 2020, p. 37-38; 105). Essa feminilidade também buscava se diferenciar em aspectos de classe, marcando sua posição por meio de adoção da moda que não pudessem confundi-las com prostitutas (BARD, 1995).



Léo Fontan, Le désarmement féminin motivera-t-il aussi une conférence ? (O desarmamento feminino motiva também uma conferência), *La Vie Parisienne*, nº02, 14 de janeiro de 1922, p. 30-31.

— Porque todos os dias, e — repare — em todos os países, as coquetes se armam de uma forma mais ou menos dissimulada. / E se, à noite, por vezes, elas fingem se desarmar, só é — terrível truque! — para melhor conquistar.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 83 - *Le désarmement féminin*



Chéri Héroutard, Ces pauvres diplomates !... (Esses pobres diplomatas!...), *La Vie Parisienne*, n°27, 08 de julho de 1922, capa.

Esses pobres diplomatas!... / Eles não entendem nada de negócios... / — Eu, quando tiro uma combinação, sempre consigo.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 84 - *Ces pauvres diplomates!*



Henry Fournier, Plus de piston (Sem pistolão), *La Vie Parisienne*, n°27, 05 de julho de 1930, p. 559.

— Vejamos, senhorita, quais são seus títulos? // — Aqui está, senhor!!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 85 - *Plus de piston*

O luxo enquanto algo relacionado ao feminino se estabeleceu nos séculos XVIII e XIX, anteriormente estava associado ao masculino (LIPOVETSKY, 2005, p. 65-66). O luxo privado, consumido pela mulher como técnica de beleza, era usualmente “[...] condenado enquanto “arte de embuste” e de dissimulação.” (LIPOVETSKY, 2005, p. 67). Ao menos desde o Renascimento a *toilette*⁵³⁰ feminina, de acordo com Gilles Lipovetsky (2005, p. 68): “[...] é percebida como artifício, luxúria, instrumento de sedução. Feita à imagem de Eva, tentadora, inconstante, a mulher está intimamente associada à aparência e à moda. [...]”. Até então eram poucos, que apontavam para o caráter positivo da maquiagem e de outros artifícios, para se tornar bela, como é o caso de Charles Baudelaire (1821-1867), que acreditava que a natureza como um todo não era bela por si só e que necessitava da intervenção humana para transformá-la. Assim, para o autor, a maquiagem serviria pela necessidade de “ultrapassá-la”, aperfeiçoando e intensificando o que de mais belo há no rosto, não devendo ser apagada para se parecer com algo natural, ao contrário, dever-se-ia marcar sua presença como artificial (BAUDELAIRE, 2010, p. 72-73)⁵³¹. Ambos, ser bela e se maquiar, logo passaram a ser considerados obrigatórios para as mulheres (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 71-72).

Assim, se a conquista de um cliente no primeiro momento requer muito tempo de preparo; no segundo pode ser mais rapidamente conseguida pois, nesse caso, a simplicidade permite que se acesse mais facilmente ao corpo feminino, despertando um maior interesse sobre si: o é apresentado como capital, onde a nudez é só para os escolhidos (BASSERMANN, 1968, p. 31).

Nesse sentido, para as cortesãs era essencial a sua “qualificação de beleza profissional”⁵³² utilizando o corpo enquanto capital de troca; como no caso das duas imagens anteriores, de Chéri Hérourard e de Henry Fournier.

⁵³⁰ A *toilette* se caracteriza em seu sentido mais amplo pelas práticas relacionadas à higiene, aos cuidados de si e também pela “montagem” por meio de maquiagens, produtos cosméticos e moda. Estende-se da casa de banho, ao tocador e guarda-roupa.

⁵³¹ “Elogio à maquiagem”, de Baudelaire, chegou a ser publicado na revista em 24 de agosto de 1864, retirada de *Le Figaro*, 3 de dezembro de 1863 (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 180, 250).

⁵³² A partir dos anos 1960, segundo Naomi Wolf (2020, p. 48), começou a se desenvolver nos ambientes de trabalho a noção de “qualificação de beleza profissional” ou QBP, que diz respeito a como as pessoas, mais especificamente às mulheres, são remuneradas em relação à sua beleza, antes restritas ou ao menos mais explícitas a determinadas profissões, mas que hoje são cobradas de maneira velada ou não em praticamente todas elas. Muitas das profissões que valorizam a beleza por essência, como as modelos e artistas, ganham privilégios, destaques (WOLF, 2020, p. 48-49), que antes eram em parte ocupados pelas cortesãs. O princípio da “qualificação de beleza profissional” geralmente é usado como uma forma de discriminação nos ambientes de trabalho, sobretudo no que diz respeito às mulheres, que podem sofrer retaliações ou promoções de acordo com sua aparência, colocando a beleza como forma de desqualificar as jovens profissionalmente, relacionando-se com três mentiras (WOLF, 2020, p. 49-50, 54), entre elas, que serve para pensar sobre as *cocottes*: “[...] (1) A “beleza” teve de ser definida como uma qualificação legítima e necessária para a ascensão de uma mulher ao poder. [...]” (WOLF, 2020, p. 50). Embora o termo tenha surgido nos anos 1960, acompanhando a emancipação feminina (WOLF, 2020), podemos pensar em

Como vimos nas imagens anteriores, o corpo como instrumento de trabalho é constantemente valorizado pelas *cocottes*, seja: por adornos e roupas, por produtos cosméticos, seja pela pose estrategicamente escolhida para mostra-lo mais, ao mesmo tempo em que o esconde. O cuidado para consigo pode ser lido, então, como cuidado sobre seu próprio capital, (ADLER, 1991, p. 22; BEAUVOIR, 2016, p. 384). Enquanto um poder sobre o outro, ele também pode ser visto nas imagens anteriores.

Vemos que a estratégia do “estar em viés de” tirar a roupa ou de aparecer nua é uma fórmula bastante utilizada pelos artistas, e diz respeito à técnica do próprio coquetismo e do *strip-tease* apontada anteriormente, que também depende do interesse das *cocottes*.

De acordo com Valerie Steele (1997, p. 13, 19), a partir do momento que algo é fetichizado na sexualidade, há um aumento de poder relacionado ao objeto, a partes específicas do corpo, com diferentes níveis de intensidade, contribuindo para a manifestação do desejo, do “poder e percepção”, e algumas imagens de excitação sexual a partir de determinados fetiches podem se tornar normativas para o seu público (STEELE, 1997, p. 13, 19-20). A mulher como fetiche se torna muitas vezes o próprio objeto (STEELE, 1997, p. 51).

As roupas se constituem como um dos principais elementos para fetiche, por carregar um aspecto duplo: ser próximo da pele e artificial ao mesmo tempo (STEELE, 1997, p. 34). Com o aumento do aparecimento do corpo, o fetiche por sua visão entra em declínio, que por sua vez, não seria a mesma coisa que “erotismo com roupas” (STEELE, 1997, p. 48, 53). Em meados do século XIX há um crescimento do fetichismo, culminando na difusão de um “erotismo elaborado” ao final do século (STEELE, 1997, p. 54). As *lingeries*, contribuíram para a construção de um novo erotismo, em que se borra as fronteiras entre o estar nua e estar vestida, pois, a “[...] pessoa em roupas íntimas estava simultaneamente vestida e despida [...]” (STEELE, 1997, p. 124), tendo uma longa tradição francesa, abordada visualmente e textualmente, inclusive por *La Vie Parisienne*⁵³³, transferindo para as próprias roupas e na sua relação com o que pode conter, o fetichismo, trazendo mistério, expectativa e curiosidade sexual para esses elementos, constituindo-se enquanto um dos fetiches mais comuns (STEELE, 1997, p. 125).

como as *cocottes* utilizavam elas próprias dessas estratégias (numa subversão ao sentido posterior que estaria relacionado a poderes além das trabalhadoras sobre elas)

⁵³³ “[...] Mas o preto também fornece aquele grande contraste com corpos de cor clara. Na verdade, há mais de um século [em 1888], *La Vie Parisienne* avisava que homens que realmente gostam de roupas íntimas pretas “precisam ver a pele branca emergindo de um invólucro preto porque a pele branca por si só quase não os excita mais”. [...]” (STEELE, 1997, p. 140).

Enquanto um gato preto – animais associados à sexualidade feminina – brinca com uma bacia, na capa de 1922 de Chéri Hérourard (Fig. 84), a figura central, uma *cocotte*, branca de cabelos pretos⁵³⁴, aparece de lingerie branca; colar de pérolas; meias 7/8 pretas, adornadas por fitas vermelhas; e sapatos pretos de salto. Ela acaba de ler uma matéria no jornal, o qual está por cair no chão, o que nos lembra mais uma vez de que em sua profissão era necessário se manter bem informada: saber quem eram as pessoas de prestígio, o que falavam (ou o que se falavam delas), onde encontra-las, informações utilizadas em seu benefício. Chéri Hérourard apresenta uma solução muito simples, para uma bela *cocotte* sempre ter o que deseja: tirar a roupa, ou seja, ficar nua. Mostra que com um simples gesto, o qual já pode estar a ponto de cometer ao segurar a barra de sua calcinha, consegue tudo. Mais uma vez há a satirização de como as mulheres participariam da política se elas pudessem: eles conseguiriam tudo o que quisessem com um simples mostrar do corpo. De acordo com Simone de Beauvoir, as cortesãs por meio dos seus serviços e contatos puderam de forma indireta atuar em decisões políticas: “Assim como certas mulheres utilizam o casamento para alcançar certos fins, outras empregam os amantes como meios para atingir objetivos políticos, econômico etc. Superam a situação de cortesã como as outras a de matrona.” (BEAUVOIR, 2016, p. 378).

Aproximando-se da compreensão de Simmel (1993) sobre o coquetismo, Benoît (1998, p. 33) compreende que o jogo que envolve a beleza do corpo, a sua exibição e o seu esconder, seria uma das estratégias mais eficazes (além do próprio sexo) para as *cocottes* conseguirem tornarem-se mais desejáveis e, assim, conseguirem qualquer coisa de seus clientes/admiradores (BENOÎT, 1998, p. 33), como nas imagens anteriores.

Em “Sem pistolão” (Fig. 85) Henry Fournier aponta como uma mulher sem posses não necessitaria de um “pistolão”⁵³⁵ – geralmente associada, nestes casos, a amantes ricos e bem posicionados socialmente –, para adentrar lugares mais exclusivos, vide as exigências de “títulos”, na recepção. Estes últimos seriam facilmente trocados por um par de pernas, muito brancas, cobertas por meias de seda, mas suficientes para que uma jovem consiga ter acesso a um lugar mais exclusivo, desde que esteja disposta a lhes mostrar. O ato de levantar a saia em um lugar público, parece ter deixado alvoraçado não só o recepcionista, mas os objetos que estão em cima da mesa, prestes a cair.

⁵³⁴ Como quase a totalidade de imagens elaboradas pelo artista.

⁵³⁵ O termo *piston* também pode ser entendido em seu sentido literal de “pistão”: “Disco ou cilindro móvel no corpo de uma bomba ou cilindro de uma máquina a vapor, de um motor de explosão etc.”, aludindo diretamente as pernas da jovem como as máquinas que a movimentam. PISTÃO, in.: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/pist%C3%A3o> [consultado em 08-06-2021].

A cidade moderna teria permitido novas relações entre homens e mulheres, entre elas estaria a presença feminina em ambientes públicos de forma cada vez mais intensa e ostensiva, comumente essa mulher foi objetificada e representada enquanto “mercadoria”, que aticava novos sentidos e sentimentos: “[...] O corpo feminino se “desnudava”, se massificava e se tornava lugar do olhar masculino.” (OLIVEIRA, 2008, p. 36). É nesse ambiente, das ruas e calçadas das cidades, em que se intensifica o trânsito de pedestres, e que se estabelece o “prazer escópico” num jogo de sedução e troca de olhares entre quem vê e quem gosta de ser observada, elaborando a “construção de uma erótica do cotidiano”. Assim, o prazer voyeur é expandido, ganhando novas configurações, como a “camerofilia”, o “culto à câmera fotográfica”, em que as pessoas elaborariam uma imagem de si pensada e criada para ser fotografada, as mulheres não seriam apenas passivas, objetos do olhar, mas se ofereceriam a ele, ainda que algumas dessas estratégias possa se dar por meio da dissimulação (OLIVEIRA, 2008, p. 35-39, 42-43, 49-51). Quando essas mulheres são aquelas que se colocam à disposição do olhar, como agentes e não como objetos, tomam um poder sobre si: “[...] Aquela, que se dá a ver, não é apenas uma ferramenta, mas um meio de acesso privilegiado para algo inacessível. Neste sentido, é território particular de afinidades essenciais, de alucinações, de amorizações.” (OLIVEIRA, 2008, p. 51).

Nas imagens encontradas aqui, vemos esse caráter ativo das mulheres em relação ao próprio corpo se acentuar ainda mais, cada pose é escolhida para favorece-lo, ainda que seja para o olhar do outro, num primeiro momento, é uma estratégia com objetivos claros: alcançar o que se deseja. Nas próximas imagens vemos esse aspecto ambíguo relacionada a forma como gostariam que fossem vistas, aproximando e afastando os próprios desejos, dos desejos alheios. Em todos esses casos, o ato de despir-se era uma forma de provar que era bela (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 72). Assim, são apresentadas dicas de como tirar a roupa, como se deitar na frente de um cliente: nua e sempre favorecendo ângulos em que as curvas de seu corpo sejam sempre enfatizadas.



G. Pavis, De cinq à sept / Conseils aux débutants (Das cinco à sete / Conselho às iniciantes), *La Vie Parisienne*, nº03, 21 de janeiro de 1922, p. 53.

Tire a roupa lentamente se é um homem maduro / rápida se é um homem jovem. / com reticências se é um estrangeiro. / mas se é um francês, ele se encarrega!

Fonte: Gallica/ Biblioteca Nacional da França

Figura 86 – *Des cinq à sept*



F. Fabiano, Comment Mme X... se couche en ville... Et comment elle se couche chez elle (Como Mme X... se deita na cidade... E como el se deita na sua casa), nº41, 13 de outubro de 1923, p. 852-853.

Fonte: Gallica/ Biblioteca Nacional da França

Figura 87 – *Comment Mme X se couche*

Em “Das cinco à sete” (Fig. 86), horário usual em que as cortesãs começariam o trabalho, Georges Pavis mostra conselhos para uma iniciante sobre como tirar a roupa na frente de clientes. Eles estariam diretamente relacionados com a questão geracional, que (in)diretamente era associada à beleza e ao vigor, além de experiências diferentes para cada qual: se ao homem mais velho, a ação mais lenta de ficar nua poderia ser uma forma dele aproveitar cada momento e admiração por ela, como se para ele, o olhar sobre a figura jovem, branca e magra fosse uma espécie de apreciação e distinção – não há necessidade de pressa se há posses suficientes para aproveitar tudo com calma, suas roupas sofisticadas e acessórios, ajudam dar a ideia de que ele é rico –, ela tira as roupas aos poucos, mostrando-se finalmente nua em pose semelhantes às estátuas, como se ela fosse uma obra de arte; além disso, tirar a roupa lentamente poderia retardar e tornar mais breve uma relação sexual em outros termos, que poderia tanto favorecer à jovem caso esta não gostasse de clientes mais velhos, como favorecer aos senhores que já não possuiriam tanto vigor sexual. Ao jovem é indicado a rapidez para tornar-se nua, a juventude se relaciona, nesse caso, a afobação, talvez por ter menos posses para depender de mais gastos com o horário, a juventude também é associada com beleza, o que poderia aumentar o interesse da profissional por esse tipo de cliente, querendo passar mais momentos sexuais com ele. Há também preocupações nacionalistas: se para um estrangeiro é preciso tirar a roupa com reticências, desconfiança de sua postura, bens ou interesses, para um amante francês “perfeito” não seria preciso nada disso, uma vez que ele mesmo “se encarregaria” da situação, dominando-a com vigor de quem sabe o que faz, visto o prazer estampado no rosto da jovem. A frase dita por Félix Nadar sobre as cortesãs: “Elas se imaginam nobres de vestido, quando nem sequer são nobres de camisa, pois elas lhe tiram muito facilmente” (Félix Nadar apud BALDUCCI, 1994, p. 10)⁵³⁶, é adaptada a cada situação. Sim, elas poderiam tirar facilmente a sua roupa se isso fosse mais do seu interesse.

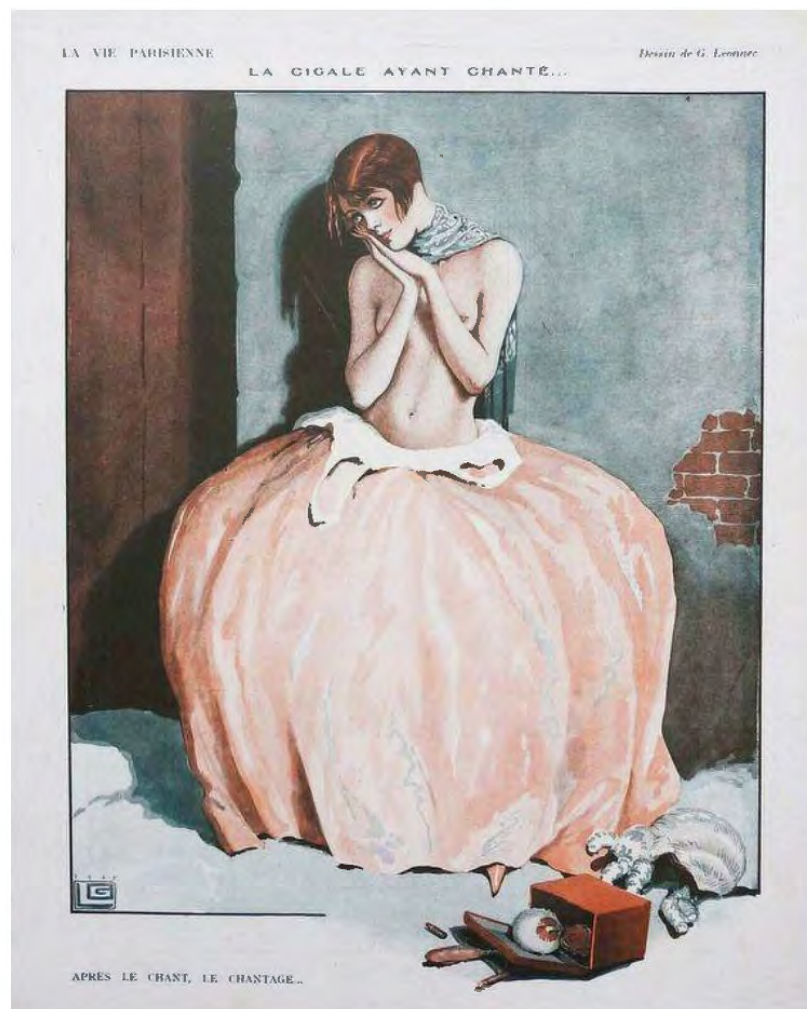
Na imagem ao lado (Fig. 87), embora apareça como uma constatação, também podemos ver uma forma de conselho para as prostitutas sobre a maneira de performar e dormir na frente de um cliente e de quando está a sós na sua casa. O contraste é significativo: se na cidade, com o cliente a jovem de cabelos curtos negros, branca e magra tira um casaco pesado para logo tirar toda a roupa e se posicionar de deitando de bruços, numa posição pouco confortável: rosto afundado no travesseiro, bunda empinada e corpo encolhido, completamente descoberta. Assim, a cada momento da sequência pode favorecer um ângulo específico de visão sobre o seu corpo, recorrendo ao caráter pornoerótico, como forma de manter o interesse do

⁵³⁶ « Elles s'imaginent noblesse de robe alors qu'elles ne sont même pas noblesse de chemise car elles l'enlèvent trop facilement » (Félix Nadar apud BALDUCCI, 1994, p. 10).

cliente sobre si. A cama é neste momento um “monumento de glória ao amor” e também seu instrumento de trabalho, as camas são comumente descritas nos romances e também encontradas adornadas e luxuosas nos próprios apartamentos e mansões das *cocottes* (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 5), às vezes em ambientes específicos para o sexo, como as alcovas e as *garçonnières*. Enquanto que na segunda ela se despe sem ficar completamente nua para poder colocar um pijama e dormir confortavelmente na sua cama, repleta de travesseiros e coberta, que não tem por finalidade nem o trabalho, nem o lazer, mas simplesmente o descanso desses outros momentos.

A beleza nessas imagens aparece aqui como uma forma de prestígio e de valorização da *cocotte* em sua profissão⁵³⁷: “Muito pode ser dito sobre a beleza como uma forma particular de “distinção” e “disciplinamento do eu”. [...]” (ADELMAN, RUGGI, 20007, p. 42). Nas figuras anteriores, essa disciplinarização parece ser a forma de se mostrar, seja o corpo todo, seja por partes mais específicas, mas se por um lado elas se desnudam de apetrechos materiais, por outro, elas se investem de técnicas da sexualidade, escolhendo o modo, o lugar onde se despem, favorecendo os olhares dos “clientes” sobre aquilo que poderia lhe trazer algum benefício em troca da experiência pornoerótica sobre si. Algumas dessas técnicas podem ainda ser percebidas nas próximas imagens.

⁵³⁷ Essa relação entre beleza-prestígio se insere em uma discussão mais ampla sobre como as mulheres ainda são cobradas e julgadas pela sua aparência, mesmo em trabalhos que ela não está relacionada, diferente do que acontece com os homens, dos quais são cobrados apenas pela sua competência (ADELMAN, RUGGI, 20007, p. 44; WOLF, 2020).



Georges Léonnec, La cigale ayant chanté... après le chant, le chantage (A cigarra que cantou... após o canto, a chantagem), nº7, 13 de fevereiro de 1926, p. 144, contracapa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 88 - *La cigale ayant chanté*



G. Pavis, Sait on jamais ce qui peut arriver ?.. (Você sabe quem pode chegar?), *La Vie Parisienne*, nº05, 02 de fevereiro de 1929, p. 100, contracapa.

— Qual vestido a senhora quer usar?

— O que você quiser, desde que seja fácil de tirar.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 89 - *Sait on jamais ce qui peut arriver ?*

Mesmo sendo de artistas diferentes e de anos diferentes vemos similaridades entre o tratamento dado ao ato de despir-se, sempre o modelando para que seios, coxas, nádegas e pés calçados, fiquem em destaque, algumas vezes, mesmo com a lingerie é possível ver que as suas formas são realçadas, seja porque elas não a cobrem totalmente, seja porque são semitransparentes ou estão sendo puxadas.

Essa técnica de mostrar o corpo seja para conseguir o quer, seja simplesmente para se trocar são estratégias recorrentes em muitas das imagens de *La Vie Parisienne*, como vimos nas imagens anteriores e como encontraremos em outras analisadas ao longo deste capítulo.

Na Figura 88, de Léonnec, uma jovem, com vestido de gala rosa e uma echarpe verde, muito branca, ruiva e magra, ao que parece, encontra-se num “beco” – dado a roupa e elementos caídos no chão: peruca branca, típica da aristocracia de outros períodos e maleta de maquiagens e ao título/legenda –, possivelmente a saída dos fundos de um teatro, de uma ópera. Ela encontra-se em posição de uma súplica delicada: com as mãos em forma de prece sob o rosto, que pende para seu lado direito, além de deixar cair a parte de cima do seu vestido mostrando parte dos seus seios e sua barriga. A “cigarra”⁵³⁸ após ter cantando, talvez na ópera, ou mesmo ali na rua, chantagearia a quem a havia escutado. Se sua voz não fosse suficiente para conquistar dinheiro e/ou um cliente, talvez a visão do seu corpo e o se mostrar indefesa o fossem.

Em um ambiente de forte contraste com o da “cigarra”, a Figura 89, de Pavis, traz uma *cocotte* em um espaço interno, confortável e luxuoso, com a decoração da moda do momento, em *art déco*. O aspecto de classe social mais abastada também é enfatizado pela presença e participação da empregada em cena, que pergunta a sua patroa qual roupa deveria lhe arrumar. Pelo chapéu *cloche* da prostituta, vemos que a situação ainda se passa durante o dia. Ainda que uma esteja completamente de uniforme e a outra de combinação, meias, acessórios, sapatos, o corpo das duas personagens são muito próximos visualmente, ambos magérrimos. A patroa está se preparando para receber um cliente, o qual deve conseguir tirar facilmente a sua roupa. Os conselhos de G. Pavis de 1922 (Fig. 86), reverberam ainda em 1929, restringindo assim os possíveis clientes a: jovens, franceses e/ou de sua escolha, podendo ser todos ao mesmo tempo.

Além de tornar o seu corpo mais acessível ao olhar, por meio de gestos e poses, há outras técnicas para conquistar/manter clientes. Entre elas uma que era amplamente utilizada pelas *demi-mondaines* do século XIX: ser modelo para obras de arte.

⁵³⁸ Essa “cigarra”, também pode se referir à fábula da cigarra e da formiga, na qual durante o verão a primeira só canta enquanto a segunda trabalha, tendo esta como sobreviver no inverno. Na fábula, no inverno, após rogar para a formiga lhe dar o que comer, ela nega, falando para a cigarra então dançar.



Vald'Es, Le dernier « salon » ou l'on pose (O último “salão”, ou posamos/algém faz), *La Vie Parisienne*, nº23, 05 junho de 1926, p. 486, contracapa.

A pequena modelo – Todas essas... sou eu!... Vamos, senhores amadores, não hesitem mais... e paguem pela original.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 90 - *Le dernier "salon"*

A “pequena modelo” de o “último salão”, de Vald’Es (Fig. 90), posa em frente à tantas outras poses e reproduções de si mesma em um salão de artes, ela aparece de diversos modos/estilos, em diferentes situações, formas e tamanhos, tendo como constância a sua cor branca. Além de parar em frente aos “seus” quadros fazendo com que o público busque a semelhanças entre elas, a jovem faz questão de afirmar e enfatizar que todas elas se tratam dela mesma, seja por meio dos gestos das mãos e posições dos pés, seja pela sua fala. Assim como as *demi-mondaines* do século XIX, que foram temas de inúmeras obras textuais ou imagéticas, ela também age como muitas delas ao “encorajar a produção de sua imagem” (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 4).⁵³⁹

Passe por essas moças que se esmagam sob os trajes mais incompletos e nas atitudes mais ... pitorescas. [...] Mas se eu tivesse a honra de ser o marido de uma mulher tão estimada e charmosa, cujo retrato está à venda, eu detestaria pensar que esse retrato caia em certas mãos e seja exibido em certas coleções [...] Por um franco e cinquenta, o primeiro rapaz espalhafatoso que passa no bulevar pode adquirir em fotografia a mulher mais bonita, a mais nobre, a mais virtuosa de Paris. (Henri Audigier, *La Patrie*, 7 de outubro de 1860 apud HOUBRE, 2006, p. 23-24)⁵⁴⁰.

No trecho acima, ainda que date de 1860 e que se refira às fotografias que circulavam das cortesãs e outras prostitutas, Henri Audigier dá o tom sobre a possibilidade encontrada de forma semelhante na revista: a de “possuir” aquelas mulheres por um preço bem mais acessível, mas também de uma forma mais limitada: ao olhar e ao toque em duas dimensões, como vimos no Capítulo 1, técnica também recorrente na revista.

Assim como as fotografias, que a partir do seu desenvolvimento e barateamento, exerceram a propagação e publicidade das figuras das cortesãs e atrizes, tornando-as as pessoas mais difundidas por imagens durante o século XIX, em diversos meios e para diferentes finalidades⁵⁴¹, elaborando “imagens públicas” compradas por toda Paris (GONZÁLEZ-

⁵³⁹ Alguns exemplos de cortesãs famosas que serviram como modelos para obras artísticas: Apollonie Sabatier para *La femme piquée par un serpent* (1848), de Jean-Baptiste Clésinger; Cléo de Mérode para *La danseuse* (1896), de Alexandre Falguière; inúmeras obras feitas sob encomenda por La Païva para decorar sua mansão, como uma forma de demonstração de riqueza do amante e futuro marido (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 4), seu hotel particular foi nomeado por Goncourt como *Le Louvre du cul* (O Louvre do cu), pela sua decoração pornoerótica; La Goulue e muitas de suas colegas foram retratadas por Toulouse-Lautrec no *fin de siècle*; entre tantas outras.

⁵⁴⁰ « Passe pour ces demoiselles qui se font croquer sous les costumes les plus incomplets et dans les attitudes les plus ... pittoresques. [...] Mais si j’avais l’honneur d’être le mari de telle femme estimable et charmante, dont le portrait est en vente, il me répugnerait de penser que ce portrait peut tomber dans certaines mains et être affiché dans certaines collections [...] Pour un franc cinquante, le premier gandin qui passe sur le boulevard peut acquérir en photographie la plus jolie, la plus noble, la plus vertueuse femme de Paris. » (Henri Audigier, *La Patrie*, 7 de outubro de 1860 apud HOUBRE, 2006, p. 23-24).

⁵⁴¹ Elas eram usadas para o próprio consumo, bem como para presentes para seus clientes/amantes; eram vendidas em lojas, fotográficas ou não, ficando expostas em suas vitrines, espalhadas pela cidade; podiam ser utilizadas pelas donas das casas de *rendez-vous* para montar e mostrar seu catálogo. A maioria das fotografias das grandes cortesãs não teriam, segundo González-Quijano (2017, p. 4) e Gabrielle Houbre (2006, p. 26), um tratamento

QUIJANO, 2017, p. 4; 2013, p. 14; HOUBRE, 2006, p. 23-26), as ilustrações e outras manifestações artísticas como a pintura, escultura e obras literárias, colaboraram para a criação de sua visualidade e de seus estereótipos.

A “massificação” da sua reprodução (cada qual ao seu modo) permite uma maior propaganda sobre si e seus serviços, essa publicização a ajudaria na manutenção da sua prostituição, ao mesmo tempo em que acabaria vinculando a sua imagem de forma “indissociável à sua profissão” de *demi-mondaine*: um “bom” nu, assim como os possíveis escândalos que uma obra poderia suscitar, funcionavam como uma tecnologia para obter mais fama e atrair mais admiradores (BEAUVOIR, 2016, p. 380; HOUBRE, 2006, p. 23; GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 4); estabelecendo o corpo mais uma vez enquanto capital. A *cocotte* de Vald’Es se divulgava aos seus *amateurs*, que podem ser vistos tanto como amadores no sentido de artistas iniciantes, mas também como “amantes”, em um sentido mais amplo, poderia ser qualquer um, desde que pudesse arcar pelo seu tempo. Cada um poderia ter uma versão sua dependendo daquilo que pudesse pagar: para bolsos mais leves, um quadro pequenino ou um tempo mais curto, para os mais abastados um tempo de “exposição” mais prolongado. As obras de arte se apresentam como substitutos da presença da “pequena modelo” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 109).

Ao mesmo tempo, essa profusão de imagens reafirma o lugar das mulheres nas artes não como produtoras, mas como objeto do olhar (BEAUVOIR, 2016, p. 382). Enquanto tema de imagens elaboradas por homens, Rosane Kaminski (2019, p. 21, 31-32) também aponta para o aspecto “passivo” das figuras femininas nessas produções, ao passo que aqueles que produzem, seja imagética ou textualmente, seriam os “elementos ativos” na relação. Assim como Kaminski, Beauvoir, Griselda Pollock (2019, p. 133), Mireille Dottin-Orsini (1996, p. 20-21) e Dolores Juliano (2020, p. 92) chamam a atenção para como as mulheres eram afastadas das artes enquanto produtoras, pelos mesmos homens que as pintavam, mantendo sua posição de objetos do olhar e não como observadoras. De certo modo, essa posição é aquela que aparece em grande medida na revista durante o período analisado, com raras participações de Suzanne Meunier como a única colaboradora.

“pornográfico”, mas apenas sugestões sutis de “erotismo” em seus gestos, pois em sua grande maioria não apareciam nuas, ainda que como vimos anteriormente, a maioria das modelos nuas eram prostitutas; as fotos de caráter sexual mais explícito eram geralmente feitas por modelos de origem mais pobre. Inclusive, Cléo de Mérode fez com que só uma foto sua circulasse como foto oficial a partir de 1893 como uma forma de controlar a sua imagem/identidade (GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 9). “[...] Na década de 1840, foram tiradas as primeiras fotografias de prostitutas nuas. [...]” (WOLF, 2020, p. 32).

A imagem também reforçaria a ideia popular no período, e mesmo antes, de associar modelos a prostitutas. Embora haja vários gráficos mostrando que as modelos não seriam um número tão expressivo na prostituição quanto outras profissões (que complementariam sua renda com ela), como as empregadas domésticas⁵⁴², não foi encontrado levantamento sobre quantas modelos trabalhariam com algum tipo de trabalho sexual. No entanto, sabemos que por inúmeros motivos – entre eles um padrão de beleza –, há muito mais trabalhadoras de outras áreas do que de modelos. Como vimos anteriormente, não era raro uma modelo seguir a prostituição, ou vice-versa: ao longo da história da arte podemos encontrar uma tradição de cortesãs e artistas de teatro que posaram como modelos vivas para artistas, algumas delas utilizavam como estratégia se tornarem famosas e conhecidas por sua beleza por meio de uma produção artística/literária para garantir futuros clientes/amantes (BASSERMANN, 1968, p. 30, 69, 199, 204; GRIFFIN, 2003). Simone de Beauvoir (2016, p. 376) vê na aproximação entre a prostituição e a arte, uma incitação platônica sobre o despertar do desejo, passando o próprio corpo a ser visto como “objeto artístico” em si, muitas vezes servindo de desculpas para a apreciação desse nu, como diferente de qualquer coisa “obscena”.

A questão produtora e objeto de contemplação aparece de forma mais complexa e ambígua do que simplesmente toma-la como passiva na relação de olhares, afinal, é ela quem se coloca para ser vista e fazer parte de outras elaborações, mostrando que possui também outros dotes. Neste sentido, podemos aproximá-la de *Naná* que se apresenta no teatro de variedades para além da sua vontade artística, criar sua reputação e atrair clientes em potencial (ZOLA, 2003; BEAUVOIR, 2016, p. 376-377; BENOÎT, 1998, p. 30-31). Também haveriam outras prostitutas que se utilizavam de outras profissões, principalmente as artísticas para “disfarçar” a profissão de prostituta⁵⁴³ (BEAUVOIR, 2016, p. 377; COLETTE, 2010; 1971).

Essa correlação entre as prostitutas com as atrizes se dava pela atuação no sentido mais amplo, inclusive para a demonstração de autoconfiança, essencial para a profissão (MOIRA, 2016, p. 30-31), mas era sobretudo relacionado aos aspectos negativos de sua performatividade, como: a dissimulação, o fingimento, na invenção constante de “truques” para melhor seduzir; essas duas personagens não eram as únicas associadas a essas técnicas, as mulheres criadas pelo romantismo também foram amplamente descritas e pintadas como tais (BEAUVOIR, 2016, p.

⁵⁴² Entre 1877-1887 as empregadas domésticas são cerca de 25% do total de prostitutas, em seguida estariam as costureiras (CORBIN, 1982, p. 242). Durante a Primeira Guerra Mundial o número de prostitutas aumenta com o crescimento de bordéis de guerra que se estabelecem perto dos campos de batalha, a maioria delas, 63%, também trabalhava como domésticas (BARD, 1995, p. 60, 66-68).

⁵⁴³ Georg Simmel (1993, p. 2) vê as atrizes, de um modo geral, como prostitutas, mas de melhores condições que aquelas que trabalhavam nas ruas, com a possibilidade de escolher melhor seus clientes e de participar de círculos mais restritos, numa abordagem mais moralista sobre elas.

379; OLIVEIRA, 2008, p. 32; BASSERMANN, 1968, p. 273; SIMMEL, 1993, p. 2). A prática de representação era vista como algo tão comum entre elas, que sua atuação era desempenhada com “naturalidade”: “a vida cotidiana da cortesã é organizada, repetitiva, cheia de obrigações e inteiramente voltada para a perfeição da representação. [...]” (ADLER, 1991, p. 32), podendo copiar modelos burgueses quando conveniente, vivendo numa constante performatividade para si e para os outros, sempre medindo seus gestos e palavras para “produzir um efeito”. Para Simone de Beauvoir (2016, p. 381-382) apenas no “contrauniverso”, espaço seu e de suas iguais, poderia atuar de maneira mais livre. Além desses aspectos, inúmeras outras características eram associadas a elas, como: infantilização, animalização, desestabilização, instabilidade, supersticiosidade, loquacidade, volatilidade e inconstância, raiva, mentira, dissimulação, ciúmes, desequilíbrio, temperamentais (ADLER, 1991, p. 80-81; ZOLA, 2003; LOUÏS, 1984). A mulher era constantemente apresentada enquanto um ser sem intelecto, constantemente hipersexualizada, feita apenas de corpo e sexo, partes enfatizadas pelas roupas e pela nudez (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 154-160).

Portanto, podemos ver que diferentes estratégias e artifícios são exercidos na profissão (BASSERMANN, 1968, p. 242). Entre essas técnicas que poderiam ter suas origens nas atuações, estavam os modos de saber sorrir/rir apropriadamente em uma situação e a dissimulação⁵⁴⁴, seja ela para se passar por uma mulher “respeitável”, seja para não demonstrar amor, como presente nas imagens anteriores e seguintes, colocando diferentes partes do corpos como essenciais para a construção da performatividade das *cocottes*.

⁵⁴⁴ A prática da dissimulação, ainda que associado a certos tipos femininos, como as prostitutas, é difundida amplamente na educação das mulheres de um modo geral, entre os ensinamentos estaria o fingir ser menos que os homens para conquista-los e fortalece-los (LERNER, 1993, p. 22, 32, 54-55, 123).



Vald'Es, Nouvelle Psychologie du rire (Psicologia do riso), *La Vie Parisienne*, n°11, 12 de março de 1921, p. 236, contracapa.

(Respeitosamente dedicado a M. Bergson) / A arte de rir: qual capítulo charmoso do *Catecismo das Coquettes*, imediatamente antes do capítulo sobre a arte de fazer chorar!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
Figura 91 - *Psychologie du rire*



Georges Léonnec, La force de l'habitude (A força do hábito), *La Vie Parisienne*, n°26, 29 de junho de 1929, capa.

— Mas caro senhor, eu sou uma mulher honesta!!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-ve-parisienne/>
Figura 92 – La force de l'habitude

Vald'Es apresenta várias formas de rir das *cocottes* (Fig. 91), numa homenagem à Henri-Louis Bergson o qual formulou uma teoria sobre o riso e a comicidade (1900)⁵⁴⁵. Cada uma das sete mulheres brancas, com cores de cabelos diferentes, riem de forma surpresa, delicada, tímida, contida, mais aberta, misteriosa. As imagens das mulheres em forma de busto, as cortando do colo para baixo, enfatizam o tema central do riso. Assim, seus rostos e os diferentes risos, parecem ser os elementos chaves de atuação de seu capital, ganhando inúmeros artifícios para torna-lo ainda mais atrativo. Cada qual está coberta por joias, maquiagem forte e adereços para o cabelo, parecendo estar vestidas para frequentar algum lugar luxuoso; com exceção de uma, a jovem que se encontra deitada com a cabeça em um travesseiro. A legenda indica indiretamente que as *coquettes* utilizam o riso como uma técnica certa para cada momento, que poderia ser utilizada como uma forma de sedução de possíveis clientes, ao mesmo tempo, também indica a sua sequência narrativa, a de fazer com eles chorassem após elas terem o que queriam, rindo da posição dos homens nesse momento. As formas “corretas” de rir foram apontadas ainda no início do século XX na revista *L'Art d'être Jolie* (nº8, 17 de setembro de 1904, p. 117-118). Nela foi apresentada *L'art de rire* (A arte de rir), pois “Saber rir é uma arte, e uma arte delicada, indispensável à bela mulher.”⁵⁴⁶. Assim, o riso era considerado como uma forma de “desabrochar da face” que poderia tanto torná-la com uma aparência “nervosa” e feia, como bela. Para isso era necessário seguir alguns domínios sobre o próprio corpo: nada de risos altos, que contorceriam e deformariam a aparência do rosto, causando, inclusive, as rugas; mas sim risos “leves e doces”, discretos, sem exagero (portanto, nada de gargalhadas ou se mijar de rir), que favoreceriam a aparição de covinhas, dos dentes (só se forem bonitos) e dos lábios como uma “caixa de joias”, acompanhado pelos olhos vívidos e o som que deveria ser gracioso e soar como música. Conselhos que parecem ter sido seguidos pelo artista para a confecção de sua homenagem a Bergson.

O uso do sorriso, dos olhos simulando certa timidez também é usada pela imagem ao seu lado (Fig. 92), na qual Georges Léonnec brinca com “a força do hábito” de uma *cocotte*. A mulher encontra-se sentada sobre a grama ao ar livre, com um livro, chapéu e sombrinha no chão. A forma como se posiciona, deixa ver suas roupas de baixo, seu olhar também é fortemente marcado por uma sombra azul, aspectos que não estariam de acordo com aquilo que se esperaria de uma “mulher honesta”, nem o fato dela dissimular uma pretensa honestidade

⁵⁴⁵ Para Bergson o riso teria funções sociais, sendo que “[...] a situação cômica manifesta a insensibilidade de quem ri [...]”, tendo aspecto coletivo, sendo compartilhado entre as pessoas que possuem um mesmo repertório cultural/social, o contexto do qual se acha graça pode variar (SANTOS, 2018, p. 144-146).

⁵⁴⁶ « Savoir rire est un art, et un art délicat, indispensable à la jolie femme. » *L'Art d'être Jolie*, nº8, 17 de setembro de 1904, p. 117-118.

até mesmo para um peru, que substitui a figura usual de cliente. Na tentativa de converter até mesmo a ave sobre sua qualidade, ela demonstra uma técnica utilizada com bastante frequência, enfatizando o título da ilustração. Uma passagem do século XVIII buscava explicar os motivos que as levariam uma mulher a mentir:

Tal é, portanto, nossa condição que, não podendo desobedecer a nossos tiranos, somos obrigadas a recorrer à perfídia e ao disfarce. [...] Eles nos querem modestas, castas, discretas, piedosas: colocamos a máscara de tudo isso. [...] Ao acariciar nossos senhores, nós os estrangulamos. (Fougeret de Monbron apud TROUSSON, 1996).

O fingimento, a dissimulação, seriam originadas, nesse sentido, pela própria estrutura patriarcal que cria uma imagética idealizada sobre o comportamento feminino, que não corresponderia à mulher “real”. De maneira semelhante a figura do texto, a *cocotte* dos anos 1929 coloca uma máscara habitual, fingindo ser uma mulher inocente, ao mesmo tempo que conversa com um animal que é, frequentemente, assassinado por estrangulamento. De acordo com Harriet Goldhor Lerner (1993, p. 27) mentir é uma forma de buscar o conforto para si, assim, como fingir pode tanto ser para a outra pessoa, nesse caso, um peru, como para si mesma (LERNER, 1993, p. 122), nesse jogo de sedução pela sua “inocência” ela queria proteger o peru do que estaria por vir?

A “teatralização” se bem feita, associada às técnicas do coquetismo e à beleza da prostituta poderia lhe garantir a escolha pelos clientes (SIMMEL, 1993, p. 2), no entanto, a *cocotte* em questão não parece fazer corretamente a sua atuação, pois não conseguiria do seu “cliente” bons benefícios e pagamentos, a não ser praticar algo que já lhe parece naturalizado ou que considere matá-lo como algo que lhe agregaria em algo.

A mentira era vista como um hábito que fazia parte da performatividade das prostitutas (ADLER, 1991, p. 81), a elas era relacionado um constante jogo de aparências e de teatralização, como na personagem Concha, percebida como uma “mulher-atriz”, a qual não sabemos quando está atuando ou sendo ela mesma, utilizando constantemente uma máscara (ASSUNÇÃO, 2011; 2012, p. 170-171), aproximando-se também das atrizes de cinema⁵⁴⁷.

⁵⁴⁷ As atrizes, sobretudo as estrelas de cinema, performavam em uma “dissimulação contínua” com base no que esperavam delas, da imagem criada de si, tanto dentro como fora das telas, representando um modo de ser/estar no mundo: “[...] *representam sabendo que estão representando*.” (ANCHIETA, 2019c, p. 26, grifo no original), “dentro e fora da tela” influenciando e criando aspectos comportamentais que podem ser mimetizados pelo seu longo tempo de exposição imagética em diferentes mídias, entre elas as revistas ilustradas (ANCHIETA, 2019c, p. 26-33). Além disso, elas: “São imagens que irão pela primeira vez inverter a polaridade de transgressividade feminina, valorizando a sexualidade e legitimando o desvio como algo desejável. [...]”, com a beleza lhe garantindo sucesso (ANCHIETA, 2019c, p. 27-28).



F. Fabiano, Nouveaux dialogues des courtisanes (Novos diálogos de cortesãs), *La Vie Parisienne*, nº17, 24 de abril de 1926, p. 352.

— Mas enfim, você o ama? / — Isso, minha cara, é segredo profissional.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 93 - *Nouveaux dialogues des courtisanes*



René Préjelan, Le fruit amer de l'expérience (O fruto amargo da experiência), *La Vie Parisienne*, nº33, 13 agosto de 1927, p. 679.

— Como você quer que os homens sejam generosos com você.... Você sempre parece estar apaixonada!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 94 - *Le fruit amer de l'expérience*

Outra estratégia encontrada para se ter êxito na profissão é não se demonstrar apaixonada, o que também pode ser percebido como uma espécie de dissimulação, como apontam as duas imagens anteriores.

A imagem de Fabien Fabiano (Fig. 93), como visto anteriormente um dos artistas que mais aborda as relações lésbicas na revista, traz a conversa entre duas cortesãs, possivelmente amantes. Elas se encontram em um quarto luxuoso, o travesseiro na cama deixa a sensação que alguém dormia nela até pouco tempo. Um pequeno espelho é situado um pouco acima dela. Uma das cortesãs está sentada em um poltrona - que possui a mesma estampa que as cortinas do quarto – ela está completamente vestida, portando um casaco pesado de frio, um chapéu que se assemelha ao comumente usados por homens, também utiliza camisa com uma espécie de gravata feita por um laço, colete e saia. Contrastando com ela, a outra mulher aparece apenas de combinação, meias 7/8, pulseira e sapatos. Ela está prestes a prender suas meias ou tira-las? Pela configuração da cena, provavelmente ele se arruma para sair dali. A moça utiliza como pretexto profissional o não contar se estaria ou não apaixonada pelo seu cliente, talvez como uma forma de poupar a amante de ciúmes ou, ainda, de mostrar que mantém as suas técnicas profissionais.

Há uma visão estereotipada a cerca dessa produção e de muitas outras na revista, de que as prostitutas seriam homossexuais. Essas visões reverberam nos escritos de Simone de Beauvoir (2016, p. 372-373) e Laure Adler (1991, p. 86, 16-107), encontrando num sistema de repressão, pelo sentimento de nojo e raiva de seus clientes homens – os quais se sentiriam à vontade com elas para a satisfação de qualquer fantasia sexual, motivo para encarar o homem como inimigo (BRACHER, 2016) –, a motivação para sua sexualidade. De acordo com Adler a própria organização dos bordéis contribuiria para essas relações, nas quais as participantes ganharam os sinônimos como “inseparáveis”, *gougnotes*, *irmãzinhas*”, pois se negava a individualidade e dormiam todas juntas. Para ambas, era comum muitas delas terem se iniciado sexualmente e/ou na sua carreira por outras mulheres, podendo se especializar no atendimento exclusivo de outras mulheres. Desse modo, a relação com outras mulheres, de amor e volúpia, segundo Beauvoir (2016, p. 382) seria uma forma de estar longe dos homens, como o caso de Naná com Satin, ainda que essa relação pudesse envolver disputas, concorrências no trabalho, também partilhavam de cumplicidade, companheirismo e solidariedade, por quem vive a mesma realidade. Segundo Beauvoir (2016, p. 372, 382), seria apenas nos bastidores, para além das relações com os clientes, que as prostitutas construiriam um “contrauniverso”, espaço em que não precisariam “atuar” para conquistar ou manter um cliente, onde não cobriam por sexo e onde poderiam encontrar descanso e gozo (também numa idealização que as prostitutas não

sentiriam prazer com seus clientes, visão desconstruída por Amara Moira (2016, p. 24) e Monique Prada (2018).

De forma parecida René Préjelan posiciona suas duas cortesãs (Fig. 94): uma completamente vestida sentada na cadeira com as pernas cruzadas, observando uma jovem de combinação, agora transparente, que permite ver seu bumbum, meias 7/8 sem estarem presas e um brinco. É interessante observar que o pé da jovem sentada está na mesma altura da meia que cai, quase como se ela a tivesse tirando com esta parte do corpo. O espelho não está mais na parede, mas é movido para a mão da *cocotte* em pé. Uma delas é repreendida por se deixar ver sempre com o ar de apaixonada pelos seus clientes. Provavelmente a que teria esse “ar” é aquela que está de costas para nós: ao não nos deixar ver o seu rosto, a dica permanece apenas para suas colegas de profissão, não permitindo que o público reconheça essa forma de estar, alertando-os somente em parte. O espelho seria uma das formas mais eficientes – principalmente em contexto em que as câmeras pessoais não se difundiram –, de comparar o “eu” e o outro, aproximando ainda mais o olhar do outro sobre nós mesmas e do aumento da preocupação com a aparência (ADELMAN, RUGGI, 20007, p. 47-48), como se ela mesma estivesse conhecer qual expressão não devia fazer.

O fingimento pode ser usado como forma de se adequar a espaços e papéis estabelecidos, para não perder o status (LERNER, 1993, p. 65-66). Assim, o não demonstrar interesse, amor, paixão, era um mecanismo para que as cortesãs tivessem um maior controle da situação, o que poderia ser bastante útil na carreira (BEAUVOIR, 2016, p. 379), ainda mais se levarmos em conta o mecanismo do coquetismo apresentado por Georg Simmel (1993), encontrado exemplos na literatura, como na obra de *La femme et le pantin*, de Pierre Louÿs (como veremos mais adiante) e *Naná*, de Zola.



Georges Léonnec, Impérissable souvenir (Lembrança imperecível), *La Vie Parisienne*, nº46, 14 de novembro de 1931, p. 1063.

— Agora que você me deu cem francos, como poderei me esquecer?

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 95 – *Impérissable souvenir*



Georges Léonnec, L'Importun (O importuno), *La Vie Parisienne*, nº01, 1º de janeiro de 1927, p. 7.

— Pense que, depois que você deixou Belleville, você nunca mais me deu esmola!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 96 – *L'Importun*

Na Figura 95, de 1931, vemos um jovem “casal” em um ambiente simples, em que a *toilette* parece ser feita dentro do próprio quarto – vide os instrumentos para colocar a água, o aparador com o espelho, toalhas, uma na mão do homem e outra no chão –, ao contrário de um banheiro com água encanada, o que demonstra a questão da classe social a qual pelo menos ela pertenceria. A jovem – de cabelos pelos ombros, maquiada, com uma lingerie que deixa ver toda a sua perna e boa parte do bumbum –, segurando o homem pelo braço, colando o seu corpo junto a ele, olha para seu cliente/amante com uma expressão de apaixonada de que nunca lhe esqueceria, ainda mais após uma “lembrança” de 100 francos. O segredo escondido pela sua colega foi revelado através dela. Ela lhe responde como se ele tivesse demandado qualquer coisa como: “veja se não vai me esquecer” ou “vai me esquecer?”. O valor poderia ser visto como uma soma significativa para quem estaria começando como *cocotte*, ou para quem trabalhasse na rua ou um bordel mais simples. Essa imagem contrasta fortemente com os conselhos vistos nas imagens anteriores sobre guardar segredo ou não deixar que percebam que se está apaixonada, mostrando que a mulher ainda não tem muita experiência na profissão ou que viu no seu pagamento um deslumbre para alcançar outro patamar de vida. Como vimos, o tema de ascensão por meio da prostituição era um tema frequente na literatura pornoerótica (DARNTON, 1996), também presente na imagem de 1927.

Em “O importuno” (Fig. 96) encontramos num lugar quase deserto a figura de um cupido com um cachecol e o restante do seu corpo completamente nu, dando para ver o seu pequeno pênis. Sua postura é de quem passa frio: tenta proteger a parte de cima do seu corpo colocando a mão sobre seu peito, com a outra faz um gesto de mendicância para uma mulher que ostenta vários elementos de luxo. Ela utiliza um casaco de pele branco e vermelho, vestido de festa bordado, brinco e colares de pérola, muitas pulseiras, meias de seda e sapatos finos vermelhos. Sua maquiagem forte contrasta fortemente com a sua pele muito alva. A composição da mulher em meio aquele casaco branco e vermelho, bem como sua postura e gestos, faz com que lembre a imagem de uma vulva gigante, enfatizada por suas mãos na altura do seu sexo. Os sinais visuais que se trata de uma cortesã são reforçados pela fala do cupido, de que ela não teria dado mais nada a ele, “desde quando ela saiu de Belleville”, rua que fazia parte da vida boêmia da capital durante o período, com muito bares, cafés e restaurantes, que estava associada à prostituição desde o século XVIII e também a mendicância, podendo posteriormente ser comparada a Montparnasse (HAZAN, 2017, p. 142, 180, 237-238). No século XIX era visto por alguns como um lugar violento e de sexualidade mais exacerbada: “[...] Em Ménilmont, portanto, os amores modestos e os jantares agradáveis sob o caramanchão; no Baile de

Belleville, as orgias e os combates entre gente armada de facas ou que se mordida como buldogues.” (Émile de La Bédollière, 1860 apud HAZAN, 2017, p. 236).

Ao que tudo indica, ambos compartilham o segredo da mulher. “[...] segredo, assim como definido aqui, é um encobrimento deliberado *que faz diferença*.” (LERNER, 1993, p. 46, grifo no original). Desse modo, o conhecimento a seu respeito promove o poder de trocas (LERNER, 1993, p. 146), quem sabe isso garanta ao cupido a esmola que tanto aguarda. A obtenção de certo status e privilégios fez com que a cortesã abandonasse a prostituição de rua e o amor, não flertando com ele nunca mais, até o momento do reencontro e do pedido de esmola pelo cupido, apontando para como, nesse trabalho, muitas vezes se escolheria melhores condições de vida, status, luxo e ostentação, do que um relacionamento em que envolveria dinheiro, mas não traria nenhum benefício econômico. Desse modo, a *demi-mondaine* parece ter seguido o conselho de suas colegas em não se apaixonar, deixando o próprio cupido e possíveis amantes-amados para trás.

3.3 “Então a questão é cobrar: O dinheiro como prazer garantido”⁵⁴⁸

O mundo acha que as mulheres são interesseiras. E os homens não são? Todo o homem exige da mulher um atributo fundamental: a beleza. As mulheres exigem dos homens outro atributo: o dinheiro. Qual é a diferença? Só os homens podem exigir e as mulheres não? (Paulina Chiziane, Niketche, apud ADELMAN, 2011, p. 118).

Como remuneração para seu serviço as *cocottes* cobravam por elementos de luxo e de ostentação, vemos nesta parte do capítulo quais seriam esses objetos de desejos. Segundo Gilles Lipovetsky (2005, p. 15) a noção de luxo é constituída por uma “lógica financeira e estética”. A “visibilidade social do luxo”, segundo o autor, na maioria das vezes, tem caráter ostentatório e de demonstração pública, atuando simbolicamente como demarcador de classe e de diferenciação social, criando hierarquias sobre aquilo que é consumido e sobre o próprio estilo de vida, o modo de ser/estar, por meio dele, também pode-se perceber as construções das distinções de gênero; já o luxo privado é comumente relacionado à volúpia e é condenado (LIPOVETSKY, 2005, p. 15, 19, 28, 34, 40, 49, 56, 65).

⁵⁴⁸ “Se o gozo não é sempre garantido, seja qual for o sexo, na prostituição há ao menos a garantia do dinheiro ‘[...] ao menos eu vou ter o prazer do dinheiro, que vai me dar outros prazeres’ (SIQUEIRA, 2016, p. 10).



Chéri Hérrouard, La coquetterie appelée par l'amour et guettée par la taxe (A coqueteria chamada pelo amor e ansiada pelo imposto), nº28, 10 de julho de 1920, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 97 - *La coquetterie appelée par l'amour et guettée par la taxe*



Chéri Hérrouard, L'accident quotidien / L'amour écrasé par la fortune (O acidente cotidiano / O amor esmagado pela fortuna), *La Vie Parisienne*, nº9, 03 de março de 1928, p. 184, contracapa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 98 - *L'accident quotidien*

Se em alguns casos não era aconselhável que se demonstrasse apaixonada, por outro, não quer dizer que não poderiam ou não desejariam tal sentimento. Na capa de Chéri Hérourard de 1920 (Fig. 97), a *cocotte*, que é chamada pelo amor, aparece saindo de sua caixa de joias, como se ela mesma fosse uma, apontando tanto a forma como deveriam parecer, bem como a forma como gostariam de ser tratadas. Sua pele alva é acentuada com o entorno e com suas próprias roupas e cabelos escuros. Atrás da caixa encontramos duas figuras: uma mais angelical, um cupido⁵⁴⁹ com flechas carregadas nas costas, erguendo o dedo como se quisesse chamar a atenção, avisar sobre algo; enquanto do outro lado está um ser mais asqueroso a sua espreita, que lembra a descrição do conde Drácula: orelhas pontudas, olho grande, unhas e mãos enormes. Junto a ele um bilhete de impostos. Quais seriam essas taxas? Quais seriam os custos? O ser “malévolo” chama a atenção da jovem que está em vias de sair da caixa. Para ser uma *cocotte* era necessário fazer um alto investimento em si, com gasto em roupas, lingerie, maquiagem, cosméticos, entre outros, ao mesmo tempo, para conseguir os aspectos da coqueteria, deveriam recorrer aos clientes, que geralmente pagavam essas despesas, dependendo do seu interesse por ele ou não, os próprios clientes poderiam ser vistos como um tipo de taxaço do seu modo de vida. Há, portanto, uma possibilidade de uma dupla taxaço: tanto a da *cocotte*, como dos seus clientes.

Passados oito anos (Fig. 98), a jovem não mais parece se importar com o amor, de fato ela o atropela com uma roda e com sua corna repleta de joias de luxo e muito dinheiro, como se este fato fosse uma consequência do seu cotidiano na profissão: com o tempo, ou mesmo talvez sem ele, a única coisa que importaria para as *demi-mondaines*, seria seu sucesso profissional e este está diretamente relacionado a uma vida de enriquecimento, luxo, ostentação e bons clientes.

Gosto de todo mundo. Quando se trata de “grana”, minha senhora... Sim, por que dormir com um homem, a troca de nada, de graça, ele diz a mesma coisa da gente, é uma puta, e quando se exige pagamento, ele julga a gente também como puta, mas esperta; porque, quando se pede dinheiro a um homem, pode-se estar certa de que ele diz logo depois: “Ah, não sabia que tinhas este ofício” ou “Tens um homem?”. É isso, paga ou não, para mim é a mesma coisa. “Ah, sim, responde ela, você tem razão.” Porque, eu lhe digo, você vai fazer fila meia hora por dia para ganhar um tíquete e poder comprar um par de sapatos. Eu, numa meia hora, dou uma trepada. Tenho os sapatos sem pagar, ao contrário, se faço bem meu trabalho sou paga ainda por cima. A senhora vê então que tenho razão. (Marie Thérèse (pseudônimo), 1947-1948 apud BEAUVOIR, 2016, p. 375).

⁵⁴⁹ É interessante observar que Chéri Hérourard utiliza uma modificação do rosto da sua modelo para criar os cupidos, sendo possível ainda a reconhecer nele. Estratégia semelhante é utilizada por Maurice Milliére para criar suas outras personagens, sejam: mulheres brancas, negras, homens, crianças, pessoas obesas, entre outras.

O testemunho de Marie Thérèse de décadas mais tarde, pode nos dar mais pistas sobre a *cocotte* de 1928 (que antes desejava unir as duas possibilidades, o amor e o emprego) ter mudado de ideia à propósito do amor: este último não traria nenhum tipo de garantia a ela sobre correspondência financeira; enquanto a prostituição lhe traria sempre a oportunidade de acumular bens que para ela seriam mais interessantes, ainda de maneira rápida, como sugerida pela roda que atropela seu antigo desejo. O artista mostra que o conhecimento e a prática na profissão podem levar a outros caminhos, ao mesmo tempo que a associa a uma visão recorrente sobre a mulher: a da insaciável e a destruidora de corações, a jovem se garante e não permite que o cupido a pegue com uma flecha. O chifre usado por ela seria somente um símbolo de fartura e riqueza ou remeteria algum cliente específico?

Na capa de 1918 (Fig. 99) Léonnec demonstra com “o que as jovens sonham”. Sentada em uma cadeira vermelha, a cena parece quase um decorativo de um grande vaso azul que contém também o título da revista, como se estivesse se referindo diretamente as jovens parisienses, margeadas por linhas vermelhas, a composição faz com que ela se destaque sobre o fundo escuro, acentuando a sua ação. O ambiente que pode ser visto com um “espetáculo” mais teatral, pela forma de “vaso” e a presença de cortinas internas/externas a ela, podendo ser ambientada em um espaço como um café⁵⁵⁰, restaurante. Ela não se senta com a postura convencional, antes se compõe na cena como um grande cifrão: de vestido branco está de pernas abertas sobre ela, o que permite ver parte de sua coxa descoberta e toda sua perna para trás com meias 7/8 também branca, acentuando o contorno de suas nádegas e de seu seio; ela usa o seu encosto para apoiar seus braços, deixando um pendente e outro para cima, ajudando a segurar em uma de suas mãos com luvas brancas uma pequena bolsa, enquanto na outra segura o cigarro que fuma. O seu corpo desenha uma espécie de “S”, sua cabeça, costas e pernas das cadeiras fazem a primeira linha do cifrão, já a outra é feita pelo seu braço esquerdo, encosto e as outras pernas da cadeira. Assim, a fumaça em forma de cifrões jogados ao ar por ela parecem ser uma continuidade do seu corpo, o que ele deseja, o que ele pede, se mostrando de diferentes formas, bem como, a maneira pelo qual ele poderia ser acessado.

No conjunto de quatro imagens a seguir, de quatro artistas e anos diferentes, temos em todas elas o colar de pérolas como síntese do que uma jovem poderia querer além do dinheiro demonstrado pela Figuras 97-99.

⁵⁵⁰ Os cafés desse período também serviam bebidas alcoólicas e eram pontos comuns para a prostituição.



Georges Léonnec, A quoi rêvent les jeunes filles (Com o que as jovens sonham), *La Vie Parisienne*, nº35, 31 de agosto de 1918, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 99 - *A quoi rêvent les jeunes filles*



Henry Gerbault, Méditation du 1^{er} janvier (Meditação de 1º de janeiro), *La Vie Parisienne*, nº01, 01 de janeiro de 1921, p. 7.

— Quem arruinarei este ano?

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 100 - *Méditation du 1^{er} janvier*



F. Fabiano, Colles... et colliers (Cola... e colares), *La Vie Parisienne*, nº52, 27 de dezembro de 1924, p. 111.

Desde que qualquer mulher honesta / Em um táxi perde o seu colar, / Pode, por sua vez, a *midinette*, / Encontrar um em seu sapato.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 101 - *Colles... et colliers*



Chéri Héroutard, Une femme prise a... lasso ! / ou la plus hereuse des proies (Uma mulher presa à... laço! / ou a mais feliz das presas...), *La Vie Parisienne*, nº02, 09 de janeiro de 1926, p. 34.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 102 - *Une femme prise a... lasso !*



Georges Léonnec, Rêves bleus (Bons sonhos), *La Vie Parisienne*, nº03, 19 de janeiro de 1929, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 103 – *Rêve bleus*

Presentes ganhos ou sonhados no final e ao início do ano apresentam o começo de um novo ciclo de oportunidades para as *cocottes* experientes ou iniciantes.

Gerbault traz uma cortesã meditando no primeiro dia do ano (Fig. 100). Usando apenas uma combinação, um tamanco, anéis e um longo colar de pérola, está sentada em uma poltrona grande, parecendo confortável e luxuosa, e em duas almofadas grandes. Assim como as demais, possui cabelo curto, castanho e é bem branca. Podemos ver um dos seus seios descobertos, braços, ombros, pernas e um dos seus pés. Segurando o seu colar, olhando de canto para quem a observa, lança a questão sobre “quem arruinaria este ano”, quase como que compartilhando com quem lê a sua próxima ruína, como se o seu público fosse o mesmo que costumaria ter como cliente. Neste caso, o colar aparece como símbolo de sua conquista, de seu poder de sedução/negociação. Já nas duas imagens a seguir o colar de pérolas é utilizado como uma forma técnica de conquista, mais ou menos sutil, dos clientes para com suas “amantes”.

A *midinette*⁵⁵¹ de Fabiano (Fig. 101) também se veste apenas com combinação, mas agora semitransparente, dando para ver todo o contorno de suas pernas e seu sexo, sapatos e joias, deixando suas pernas à mostra. Por causa da sombra de sua roupa a parte entre as suas coxas quase na altura do seu sexo, dá a impressão do seu desenho. Assim como a figura anterior ela também segura o colar, mas agora como uma forma de admirá-lo, percebendo sua dimensão e seu significado. Para uma *midinette*, que poderia complementar o seu salário com a o trabalho sexual – não tendo uma vida luxuosa como em outras formas de prostituição –, aquele colar dava a dimensão de uma outra possibilidade de vida com mais conforto e luxo. Ele foi deixado aos seus pés, provavelmente por alguém que estaria interessado nela. O artista faz referência também à mulher “honesta” como seu contraponto, como se aceitando aquele colar ela estaria afirmando que aceitaria o serviço.

Ao contrário dessa sedução, a outra jovem está sendo presa à laço (Fig. 102), quase que à força, senão fosse pela sua expressão facial de felicidade, reforçada pela legenda. Aqui o cupido já não é mais um ser acuado, é ele quem comanda, vestido de *cowboy*, a laçada da presa: uma mulher jovem, branca, de cabelo castanho escuro curto e bem maquiada. O colar de pérolas que serve para prender a jovem dá a noção de posses de quem a desejava como cortesã. O que significa a intermediação feita pelo cupido? Que ela teria a sorte grande em achar um cliente ao

⁵⁵¹ As *midinettes* foram apelidadas pelo seu horário de almoço ao meio-dia, trabalhavam diretamente com a moda, como costureiras, compradoras de materiais para as modistas, bordadeiras, entre outras. Podemos ver que a visão feita sobre ela é uma forma de renovação da figura da *grisette*, apresentada por Alfred Musset, que será explorada mais adiante.

qual também amaria? Que ela amaria a profissão e os benefícios que ela traria? Ou ainda, que o amor em forma de cupido era apenas o do cliente por ela?

No conjunto dessas quatro imagens a última data de 1929. Sentada em uma grande poltrona azul petróleo, com detalhes em vermelho, uma *cocotte* sonha acordada com “bons sonhos” (Fig. 103), que se resumem a colares de todos os tipos e tamanhos. A posição do seu pé, com sapato vermelho, entre a frase “bons sonhos”, pode sinalizar que ela já tem alguma ideia por onde começar para obter o que queria. Na imagem de Léonnec o cigarro aparece como o condutor para a manifestação dos desejos, criando fumaças em dois formatos o “natural” e o das joias que se encontram com *La Vie Parisienne*.

Nessas quatro imagens (Figs. 100, 101, 102, 103) vemos que quanto maior a experiência da prostituta em tomar conta da ação (noção perpassada pelas legendas), maior a visibilidade sobre seu corpo descoberto, tomando uma gradação a partir daí: aquela que dividiu o seu tempo com outras profissões encontra-se com uma combinação que cobre os seios, barrigas e vulva, enquanto as que ainda estariam começando, sendo “capturadas”, ou mesmo aquela que não sabemos se já faz parte desse mundo ou estaria apenas sonhando com ele, encontram-se quase ou completamente vestidas.

Outro elemento comum a maioria dessas imagens é o tratamento dado aos pés, em todas elas são mostrados como delicados, pequenos e finos, assemelhando-se a tradição literária pornoerótica que tinha os pés e os sapatos como um dos elementos de fetiche, aparecendo ele mesmo como um porta-joias: “[...] “O sapatinho de ponta revirada, faiscante de ouro como uma caixinha de joias, ela o atirou para cima: era um movimento voluptuosos em que o pé, mergulhado no ar, parecia menor que o bico de um cisne...” (BASSERMANN, 1968, p. 151).

Esses objetos são constantemente associados aos desejos das prostitutas de enriquecer e/ou de ostentar. Algumas vezes podendo levar intencionalmente seus clientes/amantes à falência econômica ou moral. Elas são presas, capturadas por meio de colares de pérolas e outras joias. Ao mesmo tempo que os artistas brincam com essa situação das joias enquanto o sonho de consumo de mulheres, também colocam como o seu próprio desejo vê-las, pelo menos aquelas que admiram sexualmente, a se vestirem apenas com os adornos de colares. Nas próximas Figuras 104 e 105 veremos esses dispositivos do adorno máximo com joias usados em dois sentidos, um positivo e outro pejorativo.



Vald'Es, La nouvelle idole (A nova ídola), *La Vie Parisienne*, nº08, 21 de fevereiro de 1920, p. 168.

Quando as mulheres elegantes se vestem apenas com um colar de pérolas, talvez percebem que os homens desejam, acima de tudo, o que fiquem que escondem.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 104 - *La nouvelle idole*



Henry Fournier, Chasse gardée (Reliquia guardada), *La Vie Parisienne*, nº5, 29 de janeiro de 1927, p. 91.

— É um luxo um pouco acusativo...

— Tenha certeza... Só poderá ser condenado por falsificações!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 105 - *Chasse gardée*

No “altar” do que poderia ser uma *garçonnière* – a prostituta de luxo é usualmente vista como símbolo “ídolo do templo do amor” que é a alcova (ADLER, 1991, p. 21) –, ou mesmo um palco. Em “A nova ídola” (Fig. 104), Vald’Es traz uma mulher ao centro de um espaço semioval, rodeada por outras figuras femininas que se assemelham às deusas de outras culturas, como a egípcia, japonesa, greco-romana e hindu. As obras de luxo, segundo Lipovetsky (2005, p. 29) associam a elas aspectos de imortalidade, configurando, em certo sentido, o seu endeusamento por meio do uso de joias e pedrarias preciosas. Na moral burguesa, “por razões morais e sociais” a esposa não poderia ostentar no papel de *reclame-vivante* (“propaganda ambulante”), seria considerada uma mulher mundana, uma cortesã (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 43). Assim como as demais, está sentada, cobrindo partes estratégicas do corpo (os seios e/ou o sexo), chamando, com isso, ainda mais atenção para essas áreas, que são adornadas/cobertas por pedrarias, em maior volume na região do sexo e em menor nos seios. A sua postura, a forma como está situada, o título da ilustração, bem como as miniaturas das deusas ao seu redor, faz com que se reforce a sua percepção enquanto uma nova deusa, síntese das demais, numa renovação do mito, trazendo um novo culto a si: o da adoração dos homens sobre sua imagem e o desejo de ver aquilo que as cortesãs “fingem que escondem”: “[...] o corpo um órgão gigante. [...]” (MOIRA, 2016, p. 133).

Essa “mulher-ídolo” pode ser pensada, assim como Naná em sua personificação como ídola, como de “teatralização do Eterno Feminino” (MARTINS, 2011, p. 164). A ideia do eterno feminino apontado por Ana Paula Vosne Martins (2011, p. 165) é explicada por ela como uma forma de pensamento de que as mulheres permaneceram as mesmas e de que possuem uma mesma essência pautada na sua “natureza”, tornando “todas iguais”. *Naná*⁵⁵², uma das referências mais conhecidas de cortesãs do século XIX da literatura, conta a ascensão e

⁵⁵² *Naná* se insere na produção naturalista do século XIX, que busca enfatizar as relações humanas pautadas nos aspectos do determinismo social e biológico empregando métodos científicos vigentes em seu período, como o estudo de campo (SENRA, 2006). O livro apareceu pela primeira em forma seriada em *Le Voltaire* a partir de 16 de outubro de 1879 durando até 05 de fevereiro de 1880, ficando disponível no formato de livro já no final de fevereiro de 1880, sendo adaptado em 1881 para o teatro. O romance faz parte da série *Les Rougon-Macquart*, composta por vinte livros e escritas entre 1871 e 1893. De acordo com Lola Gonzalez-Quijano (2013, p. 3-4, 11), Émile Zola mesmo tendo de buscar referências sobre a prostituição para escrever *Naná*, não conheceu de fato a vida das prostitutas, pois não teve contato com elas, a não ser nas visitas aos hotéis particulares das grandes cortesãs. Transparecendo em sua crítica à prostituição no livro em questão, foi por isso, ele mesmo criticado por ser um burguês que não saberia nada sobre o mundo do qual narrava. Muitos homens que frequentavam esses espaços se sentiram atacados no livro, em especial os “escritores mundanos”. Essa situação mudaria, em 1888, quando o autor também passou a ter um relacionamento com sua amante Jeanne Rozerot, mantendo-a em um apartamento particular, o que poderia ter modificado sua forma de ver a prostituição. Claude Benoît adota uma posição diferente sobre Zola, o qual percebe como um “verdadeiro sociólogo”, entre outras qualidades, ao se debruçar no mundo da prostituição para escrever *Naná*, fazendo um trabalho de campo aguçado para conhecer as formas de trabalho das “cortesãs parisienses mais célebres do momento” (BENOÎT, 1998, p. 29-30).

declínio⁵⁵³ de Naná Coupeau: da sua trajetória de prostituta de rua, para uma *cocotte*. A história se inicia mostrando-a em um espetáculo de variedades, apresentando-se como a *Vénus Loira*, em abril de 1867, essa aparição é essencial para compreender o poder da personagem ao longo do livro: mesmo não sendo talentosa, ela conseguiria seduzir o público por meio da exposição do seu corpo nu. Ela representa um corpo que é adorado pelos homens (e invejado de certa forma pelas mulheres). Ao ser levada para os palcos, como uma atriz passa a ser adorada como um ídolo, aproximando sua imagem de uma “obra de arte”, que causa grande admiração, com “sua simples presença” fascinando o público (ZOLA, 2003). A ascensão encontrada por uma minoria das trabalhadoras do *demi-monde* (BENOÎT, 1998, p. 36; ADLER, 1991, p. 28).

Ao contrário da “nova ídola”, símbolo de adoração dos homens, a cortesã de Fournier vira motivo para piada entre eles (Fig. 105). Em um teatro – demarcado pelos balcões, cadeiras, iluminação, roupas de gala e binóculos, a ópera atuava como “zona operacional das prostitutas mais caras” (BENOÎT, 1998, p. 30) e seria um dos locais preferidos das *demi-mondaines*, pela ampla possibilidade de circulação que ele permitia (ADLER, 1991, p. 28) –, dois amigos conversam entre os camarotes sobre a mulher que divide o espaço com um deles: uma moça de cabelos curtos, branca, magra e repleta de joias. Ao contrário da figura anterior (Fig. 104) em que as joias demonstram (e escondem ao mesmo tempo) o valor de ídola da cortesã, aqui ela serve para demarcar sua ilusão, seu não pertencimento à classe social ao qual julgava fazer parte. A imagem de Fournier satiriza o falso consumo de luxo, aquele que se dá através de cópias, de falsificações que, se por um lado contribuíram para a democratização do luxo (LIPOVETSKY, 2005, p. 45), por outro demonstra que ela não pertencia àquela classe social. Uma vez que as roupas, nesse caso mais os acessórios, são importantes demarcadores de classe social (POLLOCK, 2019, p. 134), embora ela tente se apresentar como rica através de um luxo ostentatório (LIPOVETSKY, 2005, p. 46), ela não obtém sucesso, pois não é reconhecida pela classe que gostaria de pertencer, mesmo frequentando os mesmos espaços que ela. Aqui quem se dá bem é o amante da jovem, que mesmo oculto é “elogiado” pelos outros homens.

O “triunfo social” pode ser marcado por diferentes formas, além do consumo ostentatório e luxuoso, e está sobretudo ligado aos espaços que passam a frequentar e aos lugares ocupados aí, buscando “legitimar uma posição social”, como as primeiras fileiras e

⁵⁵³ Ainda que o autor tente justificar a vida como prostituta de Naná pela infância difícil, marcada por um pai alcoólatra e abusivo, como uma metáfora para seu comportamento, ela acaba sendo punida pela varíola, doença transmitida pelo filho o qual não teria cuidado direito, que também põe fim à sua beleza, apodrecendo literalmente, mostrando o cunho moralista de sua morte (ZOLA, 2002), mas não podemos esquecer que é também um contexto marcado pelo aumento do número de casos de doenças sexualmente transmissíveis, as quais as mulheres eram vistas como responsáveis pela disseminação.

camarotes de espetáculos teatrais e de variedades; restaurantes chiques; e mesmo certas alas dos hipódromos, reservadas às mulheres burguesas; frequentar e comprar em galerias de arte e lojas de antiguidade (BENOÎT, 1998, p. 36).

As joias podem ser usadas como desculpas para esconder aquilo que seria de maior interesse aos homens ou mesmo indicar que elas não teriam os clientes que acreditavam, usando/ganhando joias falsas, obtendo um falso status, a não valorização de sua figura no meio que buscava alcançar, ao mesmo tempo que indicava sua condição social verdadeira. Delineando, dessa forma, dois tipos de ostentação: uma celebrativa, em que a figura da mulher é endeusada, em parte porque a visão sobre seu corpo é mais favorecida pelo uso das joias verdadeiras, “[...] as suas curvas e o brilho intenso dos seus diamantes serviriam para acentuar a sua impotência física e a sua carnalidade como mulher nua [...]” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 290)⁵⁵⁴, além disso, as inúmeras joias, pedrarias e metais preciosos podem demonstrar o seu prestígio perante seus clientes: “[...] consagrando-se a si mesma, pretenderá servir a coletividade. [...]” (BEAUVOIR, 2016, p. 384); e outra condenatória tanto em relação à classe social, quanto profissional, em que a mulher é vista como ser ludibriada e passada para trás pelo amante, tendo o seu corpo mais coberto, seu trabalho não compensaria os gastos luxuosos do seu mantenedor, que guardaria as verdadeiras “reliquias”: “[...] as pedrarias eram a marca da mulher comprada, pois era o homem que, tradicionalmente, as oferecia. [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 67), nesse sentido, se lhe eram oferecidas joias falsas, ela era diminuída enquanto profissional. Ela inverte a lógica de fraude geralmente associada às mulheres fatais (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 71), sendo ela a lograda e desqualificada mais uma vez em sua profissão.

Amara Moira (2016, p. 31) aborda sobre como o aspecto teórico da profissão é mais fácil do que a prática, sobretudo antes de adentrá-la, pois: de que forma cobrar o tempo, a relação corporal numa sociedade em que vê a troca entre sexo e dinheiro como problemática por envolver cobrança em um ato que costumam reivindicar de graça? Que enxergam uma exploração na prostituição, mas não enxergam no sexo não pago? (SIQUEIRA, 2016, p. 10; MOIRA, 2016, p. 17, 130). Monique Prada (2016, p. 187) afirma que um dos motivos do que está por trás dessa relação ambígua com as prostitutas é o fato delas colocarem preço no prazer alheio, sobretudo masculino.

Durante esse contexto, embora haja a manutenção de papéis e esferas separadas vistas como adequadas para homens e mulheres, também é um período em que elas passam a ser cada

⁵⁵⁴ “De igual modo sus curvas y el brillo intenso de sus diamantes servirían para acentuar su impotencia física y su carnalidad de mujer desnuda. [...]” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 290).

vez mais questionadas e borradas, perpassadas por ambiguidades e contradições, entre elas a sua relação com a sexualidade e com o dinheiro (ADELMAN, 2011, p. 118-119). As relações entre esses dois últimos interferem diretamente na forma como são interpretados em outras áreas: “[...] quando as pessoas incorporam o dinheiro nos processos de construção de laços sociais, isso muitas vezes implica numa transformação no próprio sentido dado ao dinheiro – que passa de um meio de troca “impessoal” para incorporar a lógica da dádiva [...]” (ADELMAN, 2011, p. 121). Nesse sentido, Miriam Adelman (2011, p. 119, 123) se aproxima de Moira e nos traz questões pertinentes para pensar: quais as fronteiras entre afeto e interesse? Como calcular as “equivalências”, os pesos do que se troca? Para Viviana Zelizer, segundo Miriam Adelman, toda relação afetiva é perpassada por valores, intenções que não são neutras, que não são “puras”, como comumente se supõe (ADELMAN, 2011, p. 120-121).

De acordo com a autora (ADELMAN, 2011, p. 123), as trocas afetivas entre as pessoas, que podem se dar das mais diferentes formas, não possuem um peso equivalente, ainda que esperado, o que geraria sentimentos negativos relacionados a eles. Na questão do serviço prestado e no valor cobrado na prostituição, essa relação de percepções não equivalentes seja um dos motivos encontrados para a sua crítica, mas é o que surge como técnica própria do serviço: saber ser bem paga por ela. O dinheiro em troca de relações que envolvam uma “boa combinação”, pode ser tomado, assim, como uma forma de compensação de tempo “perdido” e estabelecer uma outra relação: a do prazer garantido pelo dinheiro, caso o gozo não aconteça (ZELIZER, 2009, p. 146; BEAUVOIR, 2016, p. 379; MOIRA, 2016, p. 130-131). Fazer com que o homem pague se estabelece como a principal tecnologia no meio prostitucional, esse pagamento pode ser feito por meio de presentes ou de joias.

Essas relações ficam ainda mais claras nas duas imagens a seguir, que acabam reforçando estereótipos associados a elas, entre eles: mulheres insaciáveis e fúteis. A conquista das mulheres no mercado de trabalho é mesclada com a possibilidade de consumo de bens caros justamente por meio dele: “Entrelaçando consumo, conquistas de cidadania e independência moral, cria-se aos poucos a imagem da mulher moderna e rápida [...] ela “consegue tudo o que quer”. [...]” (ANCHIETA, 2019c, p. 87).



Georges Léonnec, De la chaumière au château. – Petite physiologie de l'amour et du confort modernes (Da cabana ao castelo – Pequena fisiologia do amor e do conforto modernos), *La Vie Parisienne*, nº43, 22 de outubro de 1927, p. 888-889.

É muito! / É tudo?

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 106 - *De la chaumière au château*



Georges Léonnec, Les circonstances changent. Les résultats restent les mêmes (As circunstâncias mudam. Os resultados continuam os mesmos), *La Vie Parisienne*, nº22, 02 de junho de 1928, p. 440-441.

Mimi Pinson no seu quartinho/ Já é verão, e eu não tenho nada para colocar!
Mimi de la Pinsonnette dois anos mais tarde / Já é verão, e eu não tenho nada para colocar!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 107 - *Les circonstances changent*

Na Figura 106, a mulher do campo do século XIX se contentaria e se satisfaria com “pouco”, achando mesmo até muita coisa para si: um casebre e um amor ofertado de forma delicada e respeitosamente, através de uma pequena flor pelo cupido, satisfazendo também Eros, que parece leve e feliz. Ela está dos pés à cabeça completamente coberta: usa um chapéu com véu que cobre parte de seu rosto, luvas, meias e sapatilhas; usa um vestido longo e armado, de muito tecido, com mangas longas e bufantes, acentuando o formato ampulheta do seu corpo. Em sua oposição, não só de temporalidade, mas de comportamento, gestos e gostos, uma *cocotte* dos anos 1920, insatisfeita com as inúmeras ofertas trazidas pelo cupido, o qual este parece estar tendo muito trabalho para conseguir, tendo que recorrer a um carrinho de mão, manifestando cansaço e suor. Ela quer sempre mais: um castelo, três carros, motoristas particulares, joias e outros presentes, não são suficientes. A jovem de cabelo curto olha com ar de desdém para o cupido, enquanto continua lixando suas unhas das mãos, fumando o seu cigarro, sentada em uma poltrona grande e confortável, apenas com um penhoar caído que deixa ver seus seios, meias 7/8, tamancos. Ao final do século XIX Zed, pseudônimo de Albert de Maugny, associava às prostitutas à devoradoras de homens, ou melhor, de sua fortuna, de sua ruína:

Em casa, não há a menor preocupação com o futuro, nem o menor desejo de ganhar anuidades, para economizar para a velhice. Elas nem mesmo pensam sobre isso. Mastigam fortunas sem se dar conta, esbanjam, despreocupada e descuidadamente, o ouro que lhes é atirado com ambas as mãos e, como verdadeiras e grandes cortesãs que são, a morte não os amedronta nem o abate. Somente a mediocridade, a existência burguesa os horrorizaria. (Albert de Maugny (Zed), 1892, p. 5 apud GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 5)⁵⁵⁵.

A insatisfação da *cocotte* é motivo para que conheçamos tanto a sua valorização profissional, como a de seu(s) cliente(s), é através dela que os inúmeros presentes demonstram o interesse deles na jovem, podendo cobrar mais pelo seu serviço, como também a própria ostentação da riqueza da figura masculina representada pelo cupido e da afirmação da sua sexualidade.

Na Figura 107, a jovem Mimi Pinson – inspirada diretamente na personagem central do conto homônimo de Alfred de Musset, *Mimi Pinson: retrato de uma “grisette”*, de 1845 –, encontra-se em seu humilde quartinho, usando uma combinação, está triste perante ao fato de

⁵⁵⁵ « Chez elles, pas la moindre préoccupation de l’avenir, pas l’ombre d’envie de se faire des rentes, d’épargner pour leurs vieux jours. Elles n’y pensent même pas. Elles croquent des fortunes sans y prendre garde, elles gaspillent, avec désinvolture et insouciance, l’or qu’on leur jette à pleines mains et, en véritables et grandes courtisanes qu’elles sont, la dèche ne les effraie ni ne les abat. La médiocrité seule, l’existence bourgeoise leur ferait horreur. » (Albert de Maugny (Zed), 1892, p. 5 apud GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 5).

só possuir um único vestido azul de mangas longas, para o verão que acabava de começar. Vários elementos dão a ideia de sua origem mais humilde, além do fato de só possuir uma peça de roupa: a cadeira simples sobre a qual está disposto o vestido; a lingerie também simples, que parece ser de algodão e com os detalhes que podem servir para ajustar a peça ao corpo, dando maior vida a peça; as meias 7/8 laceadas, que já não param direito na suas pernas; os sapatos de modelagem cotidiana, para mais de uma atividade; a moldura do espelho, bem como as fotos presas neles; a bacia, o jarro de água e a toalha, que indicam que parte do seu preparo deve ser feita ali mesmo e não num lugar exclusivo para isso, como o banheiro. Ela “esconde” seu sexo, colocando as mãos juntas sobre ele, talvez como uma forma de apontar que ele ainda não era usado de forma profissional para obter benefícios através dele. Vemos várias semelhanças com o conto que serviu como referência para a imagem de Léonnec. Na obra de Musset, Mimi Pinson é uma jovem costureira, que trabalhava como prostituta como forma de complementar sua renda, colocando-se como “companheira” sexual de estudantes e artistas. Ela era descrita como muito asseada, uma boa *grisette*⁵⁵⁶ e alguém de bom coração: piedosa, generosa e honrada. Colocando seu único vestido, chamado de “lanterna mágica” pelo desgaste, no prelo para ajudar a amiga que passava por necessidade, entrando ela mesma numa maior, tendo que fazer um novo vestido com a própria cortina. Eugène Albert, personagem masculino principal é descrito como efeminado, apelidado de “mocinha” pelos colegas, por não partilhar de práticas comuns aos homens do seu grupo, entre elas não se relacionar com uma *grisette*:

Coisa quase monstruosa entre estudantes, Eugène não só não tinha sua companheirinha, se bem que a idade e o rosto lhe tivessem garantido sucesso, como ainda nunca o viram presentear galantemente um “grisette”, consoante o uso imemorial do *Quartier Latin*. (MUSSET, [1845], p. 6).

Marcel, um dos personagens, amigo de Eugène, faz uma série de elogios às *grisettes*, que para ele: seriam ótimas companheiras, por serem pessoas educadas, bonitas, alegres, econômicas, trabalhadoras, asseadas, discretas, não seriam naturalmente más, se contentariam com pouco, bem como também se apaixonariam. Assim, não seriam tão onerosas quanto uma prostituta profissional, àquela que teria apenas a prostituição como única fonte de renda: “Em resumo, afirmo que são boas, amáveis fiéis e desinteressadas [...]”. (MUSSET, [1845], p. 7-9).

⁵⁵⁶ A origem do termo se deve as roupas cinzas que costumavam vestir *gris* (cinza em francês). As *grisettes*, tinham origem humilde (e eram vistas como tais) e pertenciam à classe trabalhadora, trabalhando na indústria do vestuário ou como vendedoras de cigarro, complementando o salário por meio da prostituição como acompanhante de homens mais jovens, geralmente possuindo um mantenedor fixo e exclusivo, mais tarde foi incorporada à classe das insubmissas (DARNTON, 1996; ADLER, 1991, p. 42; MUSSET [1845]; (CORBIN, 1982, p. 206).

De maneira avessa a apresentada no conto, a então *grisette* Mimi Pinson havia se transformado enfim em *lorette*⁵⁵⁷. As *lorettes* seriam uma forma de ascensão da *grisette*, passando a ser mantidas somente pela prostituição, na qual os amantes costumavam também pagar pelas suas instalações. Assim como as *grisettes* não eram registradas e não trabalhavam em estabelecimentos regulamentados, eram “sustentadas, porém modestamente” (GRIFFIN, 2003, p. 25, 55). Segundo Alexandre Dumas (1844, p. 346):

Esta raça pertencia inteiramente ao sexo feminino: era composta por pequenos seres encantadores, limpos, elegantes e paqueradores, que não se podia classificar de acordo com nenhum tipo conhecido: ela não era nem a prostituta de rua, nem *grisette*, nem cortesã. / Ela não era do tipo burguesa. / E certamente não era do tipo de mulher mais honesta / decente.⁵⁵⁸

Dois anos mais tarde a insatisfação permanecia, mesmo agora tendo um guarda-roupa repleto de opções. Sua vida parece ter mudado bastante, mostrando que tem mais posses e uma condição de vida melhor, indicação feita pelas transformações dos objetos em cena, pelas suas próprias roupas e também pelo próprio nome que passou a ser Mimi de la Pinsonnette, tentando demonstrar um refinamento por meio dele. O seu conjunto de calcinha e sutiã agora é mais luxuoso parecendo de cetim, com acabamentos mais finos, como a renda, deixando transparecer mais os seus seios e nádegas – de acordo com (WEBER, 1988, p. 125-126) as *lingeries* passaram a ser mais luxuosas, mais coloridas e mais justas, a medida em que peças iam sendo substituídas por combinações (que substituíram o combo: camisa, ceroulas e anáguas) e o uso de sutiãs – agora ao invés de esconder, seus gestos habituais que serviram para esconder seu sexo, acabam acentuado as formas de suas nádegas, escondendo e a mostrando ao mesmo tempo; seus cabelos estão ainda mais curtos; já usa joias, como bracelete e colar, e agora seus sapatos são tamancos especialmente para usar em casa. Há um guarda-roupa propriamente dito, com mais opções de pares de sapatos e caixas em seu guarda-roupa, entre elas, uma que parece ter guardado de lembrança dos outros tempos, a caixa circular e listrada, que antes ficava no chão, ao lado de sua penteadeira/toalete. Um vestido entre os demais se destaca por se assemelhar a estampa da cortina de outro tempo, como no conto. Do mesmo modo, seu antigo vestido azul também parece estar no meio de tantas outras roupas, é como se ela só continuasse

⁵⁵⁷ O nome deriva do bairro que costumavam morar: ao redor da Catedral de Notre-Dame de Lorette.

⁵⁵⁸ « Cette race appartenait entièrement au sexe féminin : elle se composait de charmants petits êtres propres, élégants, coquets, qu'on ne pouvait classer dans aucun des genres connus : ce n'était ni le genre fille, ni le genre grisette, ni le genre courtisane. / Ce n'était pas non plus le genre bourgeois. / C'était encore moins le genre femme honnête. ». (DUMAS, 1844, p. 346).

o vendo, passando a mesma constatação anterior: “Já é verão, e eu não tenho nada para colocar!”.

3.4 Zoologia fantástica

Segue o teu caminho, mariposa, já que esta luz te embriaga. Mas nunca te esqueças, mariposa, que toda a luz se apaga. Presta bem atenção, mariposa, neste aviso derradeiro: antes que a luz da cidade se apague, podes cegar-te primeiro.

Adelino Moreira e Nelson Gonçalves, 1959

Zoologia fantástica é nome de uma das séries de imagens criadas por Georges Léonnec, em que associa diretamente a mulher a algum animal, fazendo correspondências não só visuais, mas em seus sentidos metafóricos também. Essa estratégia também fazia parte do repertório de outros artistas da revista, geralmente associando às figuras zoomórficas aos sinônimos utilizados para as prostitutas, como galinhas, mariposas, entre outras. “[...] A animalidade foi, desde a Idade Média, uma estratégia visual de desumanizar pessoas para justificar sua inferioridade. [...]” (ANCHIETA, 2019c, p. 43), essa relação se estabelece de forma mais complexa na revista: ora enfatiza o seu aspecto de presa, ora as mostra com em posição dominadora e potencial para a destruição e/ou controle sobre os homens e o amor.

As próximas quatro imagens (Figs. 108, 109, 110, 111), utilizam literal, como no caso das imagens de Georges Léonnec, ou metaforicamente, nas imagens de Armand Vallée e Henri Gerbault, o uso de dois dos termos como ficaram conhecidas as prostitutas: mariposas ou borboletas da noite, insetos que se sentem atraídos pelo o que consideravam belo e também pela luz, que neste caso é a metáfora para a luz emanada dos objetos de luxo e do dinheiro.



Georges Léonnec, Croquis de chasse (Croquis de caça), *La Vie Parisienne*, nº43, 26 de outubro de 1918, p. 928-929.

“A caça ao cão de paragem” / Tayaut/Tayaut [Interjeição de quem caça] / A caça ao laço / A caça à pele

Figura 108 - *Croquis de chasse*



Georges Léonnec, Les papillonnes : essai d'entomologie galante (As borboletas: ensaio de entomologia galante), *La Vie Parisienne*, nº27, 07 de julho de 1925, p. 506-507.

Fontes: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 109 - *Les papillonnes*

LA VIE PARISIENNE

LE DÉSHABILLÉ DE THÉÂTRE

Dessin de A. Vallée.



— J'espère qu'en voyant ma nouvelle robe, on nous donnera de bonnes places.
— Sûrement... on nous offrira tout de suite une baignoire!

Armand Vallée, Le déshabillé de théâtre (A nudez do teatro), *La Vie Parisienne*, nº51, 17 de dezembro de 1921, p. 1080.

- Espero que quando virem o meu novo vestido, nos arranjem bons lugares.
- Certamente... nos oferecerão uma banheira imediatamente!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 110 - *Le déshabillé de théâtre*

LA VIE PARISIENNE

COURS DE ZOOLOGIE : LEÇON DE RENTRÉE

Dessin de H. Gerbault.



LE PAPILLON DE NUIT

Henry Gerbault, Cours de zoologie : leçon de rentrée / Le papillon de nuit (Aula de zoologia: lição de entrada / a borboleta da noite), *La Vie Parisienne*, nº42, 21 de outubro de 1922, p. 864.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 111 - *Cours de zoologie*

Na primeira delas (Fig. 108), de Léonnec, há três tipos femininos que são apresentadas em tarefas quase cotidianas, não fosse o sentido dado pelas legendas que as acompanham: a caça. Elas utilizariam ações banais, como passear com o cachorro, amarrar o cadarço, ou mesmo se maquiar, como estratégias para conquistar a atenção masculina. À medida que a cena mescla cada vez mais elementos do público com o privado, mais temos acesso ao corpo feminino seja por ele estar à mostra, seja pelas peças de roupas que o marcam mais. Elas são acompanhadas por um cupido de óculos, que olha para a flecha que aponta, sentado no espaço oval central, como se compensando a falta de dentro da imagem de um personagem masculino; ele também é rodeado pela expressão *tayaut*, utilizada por aqueles que apontam à caça e estimulam aos cães a seguirem⁵⁵⁹. Na cena a esquerda, a mulher usa o seu cão na guia para fazer com que um guarda pare e tenha que olhá-la; ao centro uma jovem sentada em um banco público, ainda que isolado, com uma caixa de presente ao seu lado, ergue e abre as pernas para conseguir amarrar suas botas, deixando suas meias e combinação aparecendo por debaixo do vestido; por fim, temos a mariposinha, da qual saem asas transparentes de suas costas desnudas, complementado com “presas”, o corpo numa espécie de maiô preto, usando meias e sapatos brancos, ela está passando pó de arroz, o ambiente que está foi recortado, como que com a mão, e deixa ver um possível cliente: barrigudo, mais velho e de bigode que olha para a *cocotte*, que por sua vez olha de canto de olho, tentando observá-lo, ao mesmo tempo que também para olhar para o público. A aproximação entre eles, ainda que em espaços separados, apresenta-se como uma situação provável de interesse mútuo e/ou de encontro entre os dois.

Se na Figura 108, as “mariposas” aparecem indo à caça, agora elas aparecem literalmente capturadas e prontas para serem catalogadas, como uma espécie inventário das conquistas de quem as desejou. Na outra imagem (Fig. 109), Léonnec cria um “ensaio” com as borboletas e mariposas capturadas espetadas com alfinetes em uma caixa de “entomologia galante”, ficando cada uma em uma posição: totalmente de costas, virada para frente e de $\frac{3}{4}$. Com asas e cortes de cabelos diferentes entre si, os seus corpos parecem o mesmo: muito brancos e magros, mas bem delineados, reforçando a ideia de que se trata da mesma “família”, ainda que de espécies diferentes. Ora podemos ver toda a parte de trás, sem nenhuma espécie de pudor, ora a frente, protegida em partes pelo uso de um lenço amarrado no pescoço e pelas mãos na altura do sexo, deixando os seios descoberto. Pernas, nádegas, coxas e costas são enfatizadas como zonas erógenas. Capturadas e expostas em caixas, trocam de lugar com aquilo

⁵⁵⁹ Significado disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/ta%C3%AFaut>

que costumam ser associadas: a fascinação pelas vitrines, pelo brilho e luz, passando a ser elas mesmas objetos de contemplação do olhar.

Nas últimas duas (Figs. 110, 111), as roupas luxuosas, as capas em formato de asas de borboleta e de mariposa, junto ao ornamento da cabeça, faz com que sejam associadas a esses insetos. As mariposas, borboletas que costumam ser capturadas, aparecem nessas duas últimas imagens capturando a atenção para si, invertendo a posição de passividade sobre elas.

Uma borboleta da noite se arruma para ir ao teatro junto ao seu amante/cliente (Fig. 110) que a observa. Sua roupa é chamativa e ostentatória: várias joias, maquiagem forte, sapatos vermelhos adornados com fitas da mesma cor; suas peças são vermelhas com contornos pretos, uma capa pesada que mimetiza as asas do inseto e que contrasta com a leveza do vestido semitransparente, completamente decotado, deixando à mostra os seios, a barriga, até altura do ventre; o colar vermelho e longo ajuda a chamar ainda mais atenção para a parte desnuda. Ela contrasta fortemente com o homem atrás de si: completamente coberto, casaco pesado, calças, cartola, cachecol, usado para indicar o tempo frio de dezembro, e o uso de monóculos elemento que também funcionava como demarcador de status. Seus trajes indicam que pertenciam a uma classe social mais abastada e que iriam a um teatro do mesmo nível social. O casal conversa sobre os lugares que gostariam de ter: “— Espero que quando virem o meu novo vestido, nos arranjem bons lugares”, ao que seu acompanhante responde: “— Certamente... nos oferecerão uma banheira imediatamente!”. Seu acompanhante a vê como pronta para tomar um banho, enfatizando o título da ilustração, por isso a referência à banheira, mas que também poderia falar sobre os trajes de banho de mar. Para ele, ela está praticamente nua, enquanto que para ela seria um vestido tão belo (ou seria o seu corpo?) que ele lhe garantiria “bons lugares”, apontando para a seu corpo sendo usado enquanto capital.

Por último a “borboleta da noite” ensina uma “lição de retorno”, que seria a visão que teríamos sobre o seu corpo de costas. Sua roupa, assim como a outra é uma capa pesada em forma de asas de borboleta, ela é aberta o que possibilita ver o seu mini vestido e suas longas meias pretas, destacando suas pernas, nádegas e a pele clara. Ela anda sozinha na rua e nesse momento parada sobre a entrada de uma casa, ainda que de costas para o público, ela o observa de canto de olhos, mostrando que sabe que é observada. Além da própria jovem, outro elemento nos chama atenção para a cena: a composição da janela. Como vimos, as janelas eram um dos espaços para as prostitutas atraírem os clientes (CORBIN, 1982, p. 211), aqui ela aparece como forma de reafirmar a leitura da mulher enquanto uma *cocotte*. A luz que sai pela janela do imóvel parece atraí-la, literalmente, como um inseto: a janela está fechada apenas pela parte de vidro, mas a veneziana de madeira continua aberta. “[...] Sinais distintivos colocados na janela:

fitas, flores, gaiolas ou lâmpadas, indicam ao cliente, à noite, a ‘posição momentânea da jovem’.” (CORBIN, 1982, p. 212)⁵⁶⁰, nesse caso, os dois pequenos detalhes de corações vazados na veneziana podem ser mais pistas para que se faça uma associação entre a casa e a jovem como lugares e pessoas feitas para o “amor”. Ela estaria a nos convidar para entrar naquele ambiente ou ela estaria saindo de lá? Seria uma “casa de bairro”, seria apenas a sua casa, a casa de um cliente? Ela será a presa ou quem caça?

À medida em que as noções de feminilidade e masculinidade vão se modificando, a figura da nova mulher, o feminismo e suas reivindicações, assim como o medo gerado por essas transformações, tornam-se cada vez mais presente nas discussões na virada do século XIX para o XX (BARD, 1995, p. 9; SHOWALTER, 1993, p. 15). Podemos perceber certa persistência desse medo, presentes nas imagens a seguir.

Embora menos usual, as *cocottes* também eram apresentadas literalmente enquanto mulheres fatais e mais perigosas, agora não só ao bolso de seus amantes, mas também aos corações dos homens, que poderiam ser devorados e corroídos também literalmente, às vezes, motivados pela própria busca do “amor”, outras pelos ciúmes, numa rede de armadilhas implantadas pelas próprias amantes, como nas sete imagens a seguir.

O conjunto das sete próximas imagens (Figs. 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118) se insere numa produção imagética que ganhou destaque a partir das obras decadentistas⁵⁶¹ do final do século XIX: as que transformam as mulheres em imagens más. Também ganha tradição no cinema a partir de Theda Bara (“anagrama de *arab death*, ‘morte árabe’”), que inaugura o tipo *vamp* nas telas, mulher fatal que era “detestavelmente irresistível”, talvez pela própria noção de perigo e mistério que carregavam, repaginando o imaginário sobre as bruxas de outrora, adaptações de personagens cruéis, vistas como imorais, levando os homens a loucura, à ruína, criando o que Anchieta chamou de “marginalidade atrativa”, que muitas vezes era representada por uma personagem comum (sem elementos físicos que remetessem à seu aspecto moral), ao mesmo tempo era em que as imagens dessas mulheres fatais fossem hiperfeminilizadas, como se a sua própria natureza potencializada correspondesse ao mal imanente; no cinema muitas vezes essa mulher fatal foi “regenerada” pela “normalização do final feliz e sexo reprodutivo” (ANCHIETA, 2019c, p. 51-53; JULIANO, 2002, p. 74-75; DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 37; EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 297-298). Como vimos, as

⁵⁶⁰ « [...] Des signes distinctifs places à la croisée : rubans, fleurs, cage à oiseaux ou lampes, indiquent au client, la nuit venue, la ‘ position momentanée de la fille’. » (CORBIN, 1982, p. 212).

⁵⁶¹ O decadentismo está associado a uma visão negativa e pessimista do mundo: “[...] A noção de Decadência envolvia uma renúncia às ideias de progresso, tanto espiritual quanto material, as quais haviam sustentado as discussões intelectuais desde o século XVIII.” (OLIVEIRA, 2008, p. 10).

mulheres que não se enquadravam no sistema “institucionalizado do comportamento” de esposa, mãe, dona de casa, como as “mulheres andróginas, complicadas, masculinas, fatais e *vamps*”, que tinham liberdade sobre si e sobre sua sexualidade eram consideradas perigosas e más, pois “ameaçavam o poder patriarcal, e inclusive a condição masculina” e assim ao status quo; a elaboração da imagem da mulher fatal a partir daí teria sido uma forma de resposta, de externalização dos medos e desejos masculinos sobre essas novas formas de manifestação do feminino (JULIANO, 2002, p. 74-75; EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 297-298; ASSUNÇÃO, 2012, p. 158). No *fin de siècle* era comum imagens de mulheres dominando os homens, retratados de forma a serem mostrados enquanto suas vítimas, tanto nas artes, como: *Elle* (1905), de Gustav-Adolf Mossa, as obras de Félicien Rops⁵⁶², Gustave Moreau e outros, e também na literatura, como em *Naná*, de Zola e *La femme et le pantin*, de Louÿs; essas composições, de acordo com Mireille Dottin-Orsini, tinham entre uma de suas funções “[...] justificar o ódio misógino e brutalidades menos simbólicas.” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 30-33).

Desse modo, se constitui enquanto um discurso de caráter paradoxal sobre ela ao mesmo tempo em que era celebrada e prestigiada, em parte pela sua beleza, era também criticada pela sua letalidade (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 15-17)⁵⁶³. Segundo Anchieta (2019c, p. 55): “Os filmes das *vamps* forneciam às mulheres uma “educação liberal na arte de amar”, que concorria com a pedagogia moral das virgens inocentes de filmes exibidos na época. [...]”. A transgressão se apresentava nos filmes como elemento sedutor, modificando a diabolização da mulher para um aspecto positivo: ela passa a conseguir tudo o que quer (ANCHIETA, 2019c, p. 64-65), de maneira semelhante àquela explorada pela revista.

Assim como as *cocottes*, elas também recorreriam a diferentes estratégias para conquistar o que desejassem, algumas delas sendo as mesmas comentadas anteriormente, “lícitas” ou não, eram vistas como “caça dotes” sem remorso, em que os homens são constantemente representados como presas de suas armadilhas, representação comum também sobre as bruxas – como vimos no capítulo 1 em uma das *Petites Correspondances*, em que o homem rico tinha medo de ser uma presa de uma “caça dotes” – e suas conquistas eram exibidas

⁵⁶² O próprio Félicien Rops contribuiu para a revista, mas teve uma de suas ilustrações modificadas por ela, *Deux jours à Monaco*, 1874, e o apagamento de seu nome, o que Rops viu como algo positivo, para não se comprometer enquanto artista (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 96, 104). Eram poucos os artistas que seguiram carreira para além das ilustrações, ao mesmo tempo, os artistas já reconhecidos enquanto tais não costumavam fazê-las, pois seria algo que colocaria sua reputação em risco, uma vez que as produzir era visto como algo para sobreviver, uma “forma de escravidão artística e econômica” (SADOUN-ÉDOUARD, 2011, p. 103-104).

⁵⁶³ Em posição contrária, apelando para o aspecto de uma natureza relacionada à moralidade, a aparência como um espelho da alma, para Lombroso as mulheres criminosas eram “infinitamente mais feias” e virilizadas do que as outras que não o eram (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 37).

como troféus (ANCHIETA, 2019c, p. 53-55), invertendo a lógica da prostituição usada como ostentação dos homens. De algum modo as próximas sete imagens, em todas as mulheres estão caçando e aparecem com potencial letalidade. A mulher fatal não diz respeito somente àquela que mataria literalmente, mas todas àquelas que de alguma forma levam o homem a estragar e/ou não ter controle sobre sua vida: “certamente ela era, antes de tudo, a mulher *fatal-ao-homem* [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 15).

As prostitutas configuravam uma das elaborações a respeito da mulher fatal, vista como ameaça, justamente pelo seu apetite sexual e pelo dinheiro (CORBIN, 1982, p. 210; JULIANO, 2002, 74-75). Na psicologia da época até mesmo as mulheres gulosas, eram vistas de forma diferente das mulheres honestas (BRACHER, 2016), sua gula era associada à sua insaciabilidade sexual e/ou por dinheiro.

Entre essas mulheres “gulosas” estão as duas aranhas zoomórficas, uma produzida por Hérouard de 1925 (Fig. 112) e outra de Vald’Es (Fig. 113) de 1927, dialogando com uma representação comum desde *fin de siècle* e presentes em espetáculos como do *Folies-Bergères*, assim como as figuras das mariposas e borboletas. Segundo Mireille Dottin-Orsini (1996, p. 207), desde o livro *O homem que ri* (1869), de Victor Hugo, tornara-se comuns imagens da mulher no centro da teia, como se fosse uma aranha, tornando-se uma imagética frequente também nos cartões postais dos 1900. Em ambas (Figs. 112, 113) há uma mulher em destaque, atuando como aranha, tentando e conseguindo prender os cupidos brancos em suas teias. Essas mulheres aranhas mostram a “verdadeira” natureza da mulher ardilosa⁵⁶⁴.

Na imagem à esquerda (Fig. 112), em um fundo azul claro, a mulher-aranha tem o corpo nu, revestido de preto, apenas com o rosto branco, ela apresenta os pedipalpos na cabeça, que ajudam em sua alimentação. Ela sabe se movimentar sob sua teia, não deixando sinal que está presa nela, como acontece com o cupido, com asas transparentes: que esperneia e chora por ter caído em uma armadilha, não aceitando passivamente a sua posição de vítima, mas sua posição não parece haver escapatória, ele está prestes a ser “devorado” por ela. Na imagem da direita (Fig. 113) temos alguns contrastes em relação à primeira: o fundo agora é escuro, em azul petróleo, a mulher-aranha está vestida de vermelho, cor associada ao perigo, além da teia sua “aracnidade” é marcada pela espécie de chapéu-aranha, de onde sai mais quatro pares de pernas e dois olhos vermelhos; e ela não tem apenas uma presa, mas quatro. Cada uma delas está situada em uma das quinas da imagem e se apresentam em situações diversas: o cupido de asinhas é o único que conseguiu se soltar arrebatando a teia, ele faz um gesto de pito carito

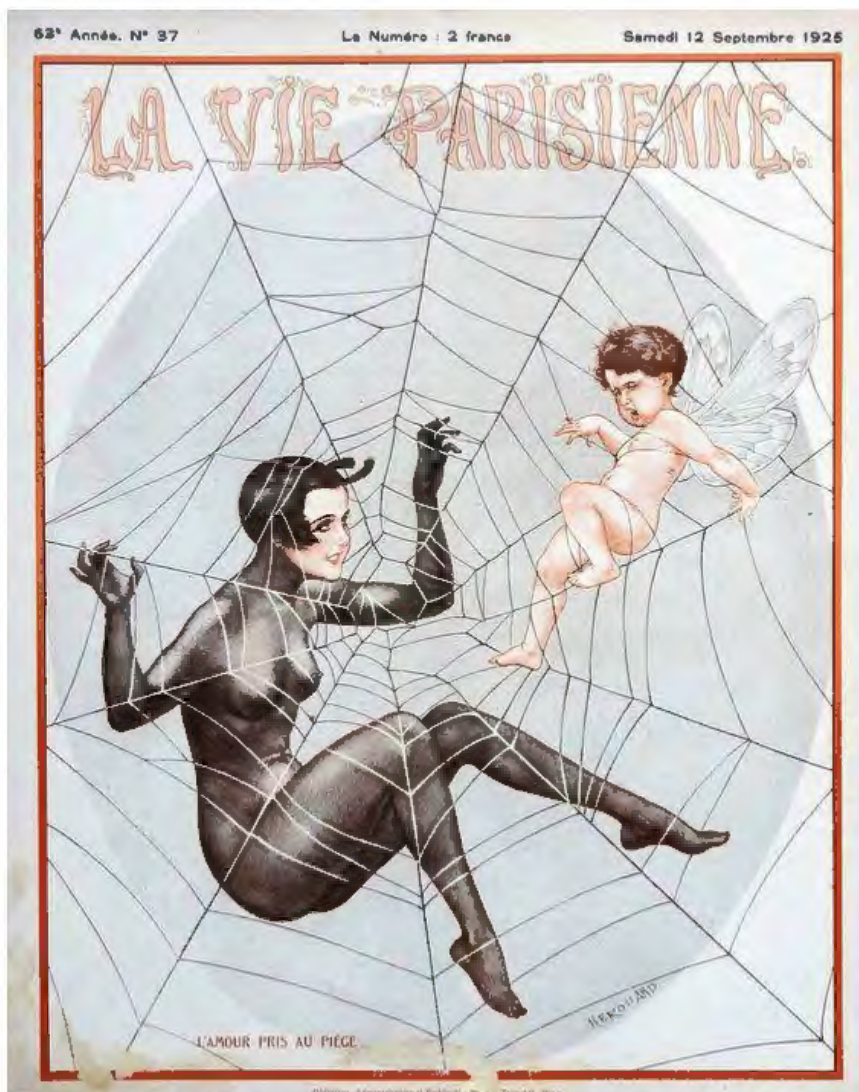
⁵⁶⁴ “[...] entre muitos outros, Lombroso falara dos hábitos amorosos das aranhas: ‘Um macho, agarrado pela fêmea, enquanto a provoca, (é) envolvido por ela em sua teia e devorado.’ [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 207).

para a aranha, satirizando-a por não ter conseguido o prender; outros dois tentam se soltar, vide os fios arrebitados; enquanto o último, o do canto superior direito, parece estar conformado e apaixonado por ela, mãozinhas sob o queixo e olhando em sua direção, estando completamente preso na dela. De acordo com Dottin-Orsini (1996, p. 207):

[...] o medo que o animal provoca é muitas vezes inversamente proporcional a seu tamanho. Sua imagem – ou melhor, a de sua teia – muito serviu como representação de laços amorosos nefastos, fios estendidos pelas cabeleiras femininas. A mulher que tece não é mais uma Penélope, mas o inseto maquiavélico e horrível que trama na sombra a perda de um homem [...].

A aranha busca fontes de sustento para a sua vida, se algumas delas já não caem mais em suas armadilhas, ela ainda pode se garantir com aqueles que não conseguiram se soltar completamente e por aquela que ainda a adora. A teia funciona aqui tanto como uma tecnologia literal como metafórica sobre o poder das mulheres sobre os homens. O aspecto visual dessas mulheres-aranhas, pode ser visto, então, como metáfora para as suas próprias personalidades e sexualidade. Seria apenas o olhar masculino sobre as experiências das mulheres em relação à sua sexualidade livre e desenfreada ou também apontaria para a própria sexualidade experimentada por parte das mulheres (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 340), nesse caso, das prostitutas? Ao mesmo tempo que ela constantemente hipersexualizada é também vista como frígida e insaciável: “[...] ninguém consegue comovê-la, e às vezes ela leva uma terrível vantagem sobre o apaixonado, que perde a cabeça. [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 174). As *cocottes*, aqui metamorfoseadas, conseguem prendê-los justamente por essa sexualidade, mesmo que eles não quisessem, seriam poucos os homens que conseguiriam fugir dessas mulheres devoradoras e ameaçadoras: “a mulher fatal se caracterizaria então pela sua beleza, força erótica, exotismo, capacidade para utilizar o desejo masculino, e independência.” (JULIANO, 2002, p. 75)⁵⁶⁵.

⁵⁶⁵ “La mujer fatal se caracterizaría entonces por su belleza, fuerza erótica, exotismo, capacidad para utilizar el deseo masculino, e independencia. [...]” (JULIANO, 2002, p. 75).



Chéri Hérouard, L'amour pris au piège (O amor apanhado numa armadilha), *La Vie Parisienne*, nº37, 12 de setembro de 1925, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 112 - *L'amour pris au piège*



Vald'Es, L'embuscade / Quatre pièces au tableaux (A emboscada / Quatro peças no quadro), *La Vie Parisienne*, nº25, 18 de junho de 1927, p. 526, contracapa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 113 - *L'embuscade*



Henry Gerbault, La course a la petite mort (A corrida para o orgasmo), n°24, 17 de junho de 1922, p. 494.

O jogo mais cruel do circo e o único que a sociedade protetora dos animais não se interessa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
Figura 114 – *La course a la petite mort*



Chéri Hérourard, La Jalousie (Ciúmes), *La Vie Parisienne*, n°16, 21 de abril de 1928, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
Figura 115 – *La jalousie*

Após ter chamado a atenção do touro de forma eficiente, a mulher semivestida de toureira (Fig. 114), troca a sua capa vermelha pelas suas bandarilhas, instrumentos de tortura nas touradas, para dar o golpe certo no coração de um “homem”, um grande coração vermelho, com olhos, sobrancelhas e chifre, que olha para o sexo da mulher fatal. Por meio dessa prática cruel o artista insere a ilustração nas “espanholadas”, comum ao gênero literário em que se cria um estereótipo sobre diferentes aspectos culturais espanhóis e, entre eles, colabora para a formação da figura da mulher fatal, a qual seria capaz de arruinar qualquer homem (ASSUNÇÃO, 2011; 2012, p. 165): “[...] Havia, na época, uma clara associação entre sexualidade e exotismo. [...]” (ANCHIETA, 2019c, p. 61). O título da ilustração de Henry Gerbault, faz referência a metáfora “pequena morte” para se referir ao orgasmo, ou mais especificamente o estado em que se fica após ele. Dessa vez, o poema que acompanha a imagem coloca o homem como animal: “O jogo mais cruel do circo e o único que a sociedade protetora dos animais não se interessa”. A relação sexual mostrada por Gerbault coloca o prazer do orgasmo como ao perigoso ao homem, pois este ficaria desprotegido e refém pelo seu interesse na mulher. A mulher aparece enquanto “*um ser coito permanente*”, que teria todo o seu corpo voltado ao seu sexo (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 162, grifo no original; ADLER, 1991, p. 98). Assim, embora se pense que a mulher possui uma sexualidade, ela não era vista como normal, a posição da sexualidade feminina dominada pelo homem (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 163) é, então, invertida.⁵⁶⁶ Nesse caso o duelo – que fez parte da construção da masculinidade para reparar a desonra sofrida pelo homem (ANCHIETA, 2019c, p. 70-71) –, não parece colocar em pé de igualdade as duas figuras participantes. A jovem rosada de tão branca, em posição de ataque – que promove uma visão sobre suas axilas com pelos, sendo associada a sexualidade da época (ANCHIETA, 2019c, p. 63) –, sob as pontas do pé e bandarilhas apontadas para o coração, não tem nenhuma parte vital do corpo protegida, assim como o coração do cliente está completamente exposto. A *cocotte* se veste apenas por alguns adereços que caracterizam o traje utilizado nas touradas, aproxima-se do “uniforme” típico das “mulheres despidas”, que são formados por meias e sapatos: “[...] Podemos ver nisso uma picante inversão da roupa tradicional, guardando apenas a periferia para mostrar o que habitualmente se esconde. [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 81). Dessa maneira, a imagem da *cocotte* “espanhola” aponta para

⁵⁶⁶ Na cultura vitoriana se valorizava a relação da “espirituosidade superior” da mulher em relação ao homem, a qual estava afastada do sexo, mas uma nova percepção se formava a de que as mulheres também sentiriam prazer sexual, e ganhava respaldo da parte de alguns médicos que defendiam o sexo como uma prática importante para a saúde física e mental e que seria preferível a outras práticas como a “masturbação, o lesbianismo ou o sexo fora do casamento” (SHOWALTER, 1993, p. 39).

como a sua beleza e sua sexualidade tornavam-se armas usadas contra os homens, conversando com uma tradição imagética e literária.

Ao final do século XIX o “eterno feminino” se ligava à maldade, a imagem de uma mulher dominadora, que gerava a “tentação”, imagem que já vinha se desenhando desde o século XVIII, mas que encontra figuras exemplares ao longo da história (OLIVEIRA, 2008, p. 9), como Salomé⁵⁶⁷. A mulher moderna era associada ao fatal, tanto em relação aos seus novos comportamentos e anseios masculinos desdobrados daí, como também “símbolo do pecado e da tentação” e com novas experiências e vivências (OLIVEIRA, 2008, p. 21-22).

Se antes o coração do cliente estava a disposição para a prática sexual e para o amor, na Figura 115, de Chéri Hérourard, o coração do homem está infestado com uma praga em formato de mulher, que lhe devora, causando um grande estrago. A morte já não teria a possibilidade de ser rápida, como na anterior, mas algo que é feito aos poucos, assim como os insetos fazem em plantas e plantações. A jovem, que se assemelha muito com a atriz Louise Brooks, possui tiras de pelos por todo o corpo e antenas que se assemelham as encontradas nas lacraias, simbolizando literalmente o ciúme que corrói, que faz com que a pessoa fique doente. Mais uma vez a mulher é colocada como uma ameaça, segundo Ana Paula Martins (2002, p. 170): “A mulher fatal é insaciável e como tal Naná só dedicava a duas coisas: enriquecer e destruir. Zola insiste na sua gula, na sua voracidade de gafanhoto [...]. Assim como Naná⁵⁶⁸, a jovem destrói o coração daquele que a ama, suas unhas, dos pés e das mãos, são em formas de garras afiadas, enfatizando seu aspecto animalesco e de mecanismos que podem ajuda-la em seu trabalho.

⁵⁶⁷ Na França, Salomé, era um dos símbolos máximos da sexualidade feminina e de sua beleza fatal, a “deusa da decadência”, figura recorrente entre os simbolistas decadentes (SHOWALTER, 1993, p. 197; OLIVEIRA, 2008, p. 9-10).

⁵⁶⁸ Naná se insere num período de transformações sociais e de crise da imagem da mulher como “anjo do lar”, ela é uma personagem que rompe com o que esse papel significa (ASSUNÇÃO, 2012, p. 157). Assim, ela é apresentada enquanto uma mulher fatal, o mal que degenera por meio da sua beleza, insaciável, devoradora de homens, a figura tentadora, que os levaria ao pecado. O romance passa então a mostrar como Naná destrói cada homem que a persegue e que se torna seu cliente, manipulando homens, e às vezes mulheres, com seu poder de sedução, pela sua corporalidade e sexualidade, entre eles destacamos: Steiner, um banqueiro rico, baixo, de grande barriga e rosto redondo, dilapidado pela *cocotte*; sendo colocada como motivo para tentativa e suicídio de Georges Hugon e Vandeuvres; e Conde Muffat, homem idoso casado, seu cliente “oficial”, do qual consegue uma mansão, mas continua recebendo outros clientes que mesmo após muitas humilhações insiste em voltar para ela (ZOLA, 2003; ASSUNÇÃO, 2012, p. 162; MARTINS, 2011, p. 159-160).



Vald'Es, La proie pour l'onde (A presa da onda), *La Vie Parisienne*, nº11, 13 de março de 1926, p. 224.

Aprenda por esse símbolo / que contém um significado oculto / que no amor, este jogo frívolo / muitas vezes o pescador é pescado

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 116 - *La proie pour l'onde*



Georges Léonnec, *Apporte !* (Traga!), *La Vie Parisienne*, nº43, 23 de outubro de 1926.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 117 – *Apporte !*

Nas duas imagens anteriores os homens aparecem em tamanhos diminutos em relação às “mulheres”, em ambas eles possuem o estereótipo associado aos banqueiros, aos homens ricos burgueses: seus corpos são redondos e suas roupas marcam a classe social a qual pertencem, a gordura funciona como uma metáfora para o acúmulo de capital e a fartura que tinham acesso, não é à toa que eles são escolhidos como caças nas Figuras 116 e 117.

Em “A presa da onda”, que também poderia ser traduzido como “A presa da vez” (Fig. 116), um homenzinho é fispado como um peixe, mordendo a isca lançada pela sereia, que está dentro de um grande aquário, sendo acompanhada por peixinhos. A posição de ambos, bem como os versos que acompanham a imagem, invertem a situação de cada um: “Aprenda por esse símbolo / que contém um significado oculto / que no amor, este jogo frívolo / muitas vezes o pescador é pescado”. Os versos enfatizam os significados da imagem e vice-versa. Como a jovem mulher-peixe está em um aquário, significa que ela havia sido capturada primeiro, quem sabe por esse mesmo senhor que agora é capturado por ela, ele não vem sozinho, mas junto a um saco de dinheiro como símbolo de sua riqueza. A palavra traduzida aqui como “pescado”, está na grafia *pêché*, que em sua tradução literal quer dizer pecado, o autor pode tanto ter brincado com as grafias próximas, pescado é *pêché*, como também poderia ser um erro de impressão. De qualquer modo, o “pecado” poder ser lido aqui, como algo ligado à luxúria e a cobiça. Ela usa como isca um pequeno coração, seria o dela mesma ou qualquer um outro que fingiria entregar a ele? Ele também poderia ter sido seduzido, conduzido ao anzol pela beleza da jovem, as mulheres fatais demonstram que “[...] a beleza é a mais perigosa das armas. [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 37). A sereia tem cabelos curtos e escuros, é um pouco mais bronzeada do que a maioria das imagens presentes até então, talvez como uma forma de relacioná-la ao seu ambiente “natural”, o mar. Como um jeito de acentuar a sexualidade da sereia, Vald’Es não a fez da maneira mais corriqueira, uma única cauda, mas manteve a divisão das pernas com nadadeiras e escamas em preto, assemelhando-se às meias-calças, para manter o sexo no local comum aos humanos.

Quando uma jovem vai à caça, literalmente, sua presa não tem para onde fugir (Fig. 117). Um homenzinho minúsculo tenta se esconder sob uma pequena reentrância no chão, coberta por folhagens. A jovem mulher, de batom vermelho e sombra nos olhos, veste um conjunto tipicamente usado nessa prática, carregando consigo uma espingarda em riste, apontando para outra direção, como se aquilo que vê, com um olhar de superioridade pela sua posição, já fosse garantido, pensando também em outras presas. Os signos comumente relacionados à feminilidade são pouco enfatizados ou são escondidos, como os cabelos e os seios pequenos, aproximando-se mais das imagens abordadas no Capítulo 2. Ela e seu

perdigueiro já sabem onde ele está e ela ordena ao seu cão de caça que lhe traga: o cachorro já não aparece mais como amigo e fiel ao homem, a quem ele observa com uma expressão fechada, ele é agora amigo de quem tem o poder da situação, neste caso, a mulher. Assim, os homens aparecem como indefesos, mesmo aqueles que tentariam fugir de uma *cocotte* não conseguiriam. O homenzinho está numa toca, comumente associada aos esconderijos dos coelhos, podendo ser mais uma referência sobre a questão do domínio da sexualidade da mulher sobre a figura masculina.

Nesse período a baixa estatura das mulheres, como a de Mary Pickford, era associada à sua doçura, inocência e infantilização, vista como uma forma de manifestação da sua “virtude moral” (ANCHIETA, 2019c, p. 33), contrastando com as imagens das duas mulheres, que aparecem em tamanho descomunal perto dos homens e, entre outras coisas, são por isso relacionadas às mulheres fatais, as prostitutas são descritas como dominadoras e devoradoras de homens (ADLER, 1991, p. 98; DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 33; ASSUNÇÃO, 2012, p. 158; STEELE, 1997, p. 108). “[...] As gigantas da iconografia *fin-de-siècle* podem ser consideradas, assim, alegorias da mulher da vida, transformada em imagem assustadora, e seus clientes empilhados em pobres vítimas.” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 37). A insaciabilidade sexual transforma-se também numa insaciabilidade financeira. Desse modo, se estabelece uma hierarquia no tamanho dos personagens em relação a demonstrar quem possui poder naquele momento, naquela situação.



Henry Gerbault, Zoologie Parisienne (Zoologia parisiense), *La Vie Parisienne*, nº06, 09 de fevereiro de 1918, p. 123.

Uma galinha que fez sofrer muitos galos, daí seu nome “Crève-cœur”

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 118 - *Zoologie Parisienne*



Georges Léonnec, Zoologie fantaisiste / La Poule d'eau (Zoologia fantástica / a galinha d'água), *La Vie Parisienne*, nº35, 31 de agosto de 1918, p. 753.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 119 – *Zoologie fantaisiste – La poule d'eau*

Chegamos às galinhas, entre elas uma colecionadora de corações (Fig. 118), mas não apenas de maneira mais delicada, guardando-os sob suas asas, mas também de forma massacrante, tendo-os sob seus pés e também espetados com alfinetes. A associação da mulher a uma “pilha de homens”, de amantes, simbolizados pelos corações, refere-se a sua “hipersexualização” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 36), a sua despreocupação com os outros, pensando apenas em si. A *cocotte* se veste quase numa fantasia de galinha: vestido preto armado com a barra feita com penugens, com bolsos que faz às vezes de suas asas e um detalhe que confere uma cauda de penas; um chapéu com ainda mais penas e uma crista; e botas com *spats* (polainas brancas/perneiras, geralmente feitas de couro). A legenda enfatiza o aspecto imagético de coleção e destruição dos corações: “Uma galinha que fez sofrer muitos galos, daí seu nome ‘Crève-cœur’”. *Crève-cœur* é tanto uma raça de galinhas francesas, de penas de contorno pretas, brilhantes e volumosa, às vezes com os perna brancas ou acinzentadas claras – inspiração imagética para a roupa da mulher –, como também é usado enquanto expressão para se referir àquela que parte corações. A “Zoologia parisiense” se define, assim, como um tipo específico de mulheres (*crève* significa morrer e *cœur* coração). Essa poderia ser uma forma tanto de assassinato literal como figurado sobre o poder da mulher: “Quando o assassinato se faz metáfora, a fórmula mais comum é a da mulher-destruidora-de-corações (masculinos). [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 253).

A caça nessas imagens torna-se sinônimo para conseguir abater os possíveis clientes, homens de status e posses, seu tamanho perante eles “[...] mostra o poder de um destino [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.38), elas são perigosas, desestabilizadoras, fazendo atividades associadas a práticas masculinas, como: tourada, a pesca e a caça. São as mulheres que escolhem os parceiros e não o contrário, as roupas ou a falta delas são usadas algumas vezes como símbolo de poder sobre os homens. Para Assunção (2021, p. 161-162) o mito da mulher fatal é uma forma de compreender as incertezas e inseguranças dos homens, num contexto em que é marcado pela “desvirilização”, a decadência masculina, a misoginia pode se apresentar de forma ainda mais intensa, na tentativa de reafirmar o seu lugar. Caracterizar as mulheres com formas de animais é, segundo Juliano (2002, p. 52), uma maneira dos homens de demonstrar os “riscos” de uma sexualidade feminina não dominada por eles, buscando “legitimar o controle sexual de todas as mulheres por parte dos homens”⁵⁶⁹.

Na ilustração de 1918 (Fig. 119), de Léonnec, traz dessa vez no catálogo da sua “Zoologia fantástica” a “galinha d’água” real e figurada, com a sua referência direta ilustrada

⁵⁶⁹ “[...] legitimar el control sexual de todas las mujeres por parte de los hombres [...]” (JULIANO, 2002, p. 52).

no canto inferior da imagem: uma galinha magra e de pernas compridas, que como o próprio nome indica, vive boa parte do seu tempo na água. A “galinha d’água” mulher faz os movimentos próximos ao da sua “colega”, apoiando uma perna no chão, enquanto ergue a outra; a touca em sua cabeça forma uma espécie de bico. Ela se seca após sair de um banho de banheira aquecido a gás (podemos ver pelo detalhe vermelho acima dela), mostrando que suas condições financeiras eram boas, também indicadas pela construção do ambiente: piso frio com detalhes, uma grande janela, coberta por uma cortina, seus tamancos de ficar em casa. O banho – seja ele de banheira, no rio ou na praia – era uma estratégia recorrente em *La Vie Parisienne*, como vimos, ele servia para mostrar o corpo nu das mulheres, sem precisar de outras justificativas. Benoît (1998, p. 34) aponta a *toilette* feminina como “templo de sua beleza” utilizada, inúmeras vezes, como pretexto para um espetáculo erótico, sendo comum encontrar essas formas em personagens cortesãs, como em Naná e Concha, que costumam utilizar a “falsa modéstia e inocência” como técnica nesses ambientes para conquistar seus amantes/clientes.

Encontramos uma definição textual de *poule de luxe*, dentro da própria revista:

GALINHA DE LUXO. – Desde a antiguidade a mulher foi comparada a pássaros graciosos e diversos. Não se pode negar que, entre todas as aves, a galinha é particularmente digna de simpatia; por isso devemos louvar a feliz denominação de galinha de luxo reservada à mulher encantadora que foi escolhida como companheira momentânea para os prazeres do interior e o adorno do passeio. Para provar a quão clássica é esta expressão, negligenciaremos citações fáceis de La Fontaine e invocaremos o testemunho do mais eloquente de nossos naturalistas:

EXEMPLO:

De todos os animais que o homem soube associar o seu gênio, a galinha de luxo é a mais amável: viva, ágil, leve e sempre agitada, todo o seu movimento tem o ar de sentir, todos os seus sotaques o tom da alegria e todos os seus jogos o interesse do amor. Ela não poderia passar sem a companhia de um galo, está habituada à gaiola e, ao contrário do seu humilde parente, de quem o fabulista fala, tem pouca consideração por um grão de milho: a menor pérola é muito mais o seu negócio.

(Anônimo e exemplo apontado como conde de Buffon, Galinha de luxo, À margem do dicionário, *La Vie Parisienne*, nº7-8, 17-24 de fevereiro de 1923, p. 133)⁵⁷⁰.

⁵⁷⁰ « POULE DE LUXE. – Dès la plus haute antiquité la femme fut comparée à des oiseaux gracieux et divers. On ne saurait méconnaître que, parmi tous les volatiles, la poule est particulièrement digne de sympathie ; aussi faut-il se louer de l'heureuse dénomination de poule de luxe réservée à la femme charmant qu'on a choisie comme compagne momentanée pour les plaisirs de l'intérieur et l'ornement de la promenade. Nous négligerons, pour prouver combien cette expression est classique, des citations faciles de La Fontaine, et invoquerons le témoignage même du plus éloquent de nos naturalistes : / EXEMPLE : / De toutes les bêtes que l'homme a su associer à son génie, la poule de luxe est la plus aimable : vive, agile, légère et sans cesse remuée, tous ses mouvements ont l'air du sentiment, tous ses accents le ton de la joie et tous ses jeux l'intérêt de l'amour. Elle ne saurait se passer de la compagnie d'un coq, s'accommode à la cage et, au contraire de son humble parente, dont parle le fabuliste, a peu d'estime pour un grain de mil : la moindre perle fait bien mieux son affaire. » (Anônimo e conde de Buffon, *Poule de Luxe*, *En marge du dictionnaire*, *La Vie Parisienne*, nº7-8, 17-24 de fevereiro de 1923, p. 133).

Da forma como é descrita em *La Vie Parisienne*, e como é apresentada na maioria das imagens, a *poule de luxe* exerce uma dupla função social em relação à masculinidade: ela lhe serve como uma forma de sentir prazer sexual no espaço interno, “habituada à gaiola”, muitas vezes mantidas em *garçonnières* ou outros lugares sustentados por eles, como mencionado algumas vezes; ao mesmo tempo em que pode ser apresentada como “adorno do passeio”, ou seja, enquanto uma bela e agradável figura e companhia que serve como forma de demonstração de riquezas, afinal, o tempo para elas também é dinheiro, o que significaria que seus clientes teriam condições de pagar por essa outra forma de serviço e também conferir prestígio social, ao menos entre seus pares homens. Além disso, nessa forma de prostituição também se apegaria a qualquer pagamento, por pequeno que fosse, desde que este viesse em forma de uma pérola ou outra joia.

Uma *poule de luxe* é apresentada como capa de *La Vie Parisienne* (Fig. 120), numa situação “inversa”. Léonnec satiriza uma situação em que é a “galinha” quem está alimentando o galo e não ao contrário como costumaria ser na relação entre as prostitutas que são pagas e/ou mantidas por seus clientes, elaborando, desse modo, um “Mundo inverso”. A ligação da jovem com uma galinha é enfatizado pelas cores das suas roupas, pela “crista” na sua toca, bem como a forma como segura a barra do vestido, criando uma forma mais volumosa. Essa escolha não é o acaso, pois ela poderia colocar o alimento para o seu amigo diretamente na bacia velha que está aos seus pés, mas que é deixada de lado, assim ela tem a desculpa para mostrar suas roupas de baixo, sua calcinha, parte das suas pernas que não são cobertas pelas meias 7/8 vermelhas, como se quisesse conquistar o animal de alguma forma – tática usada posteriormente pelo mesmo artista como na conversa com o peru (Fig. 92) –, o qual tem a altura do olhar, na mesma altura desses pedacinhos de pele. Ao que parece, essa técnica teria dado certo, uma vez que a fumaça que sai da chaminé (na casa bem aos fundos da cena) é estrategicamente posicionada no galo, como se fosse um jorro de prazer saindo dele, se espalhando na atmosfera da própria *La Vie Parisienne*. Os dois ambientes que fazem parte da cena: o mundo doméstico, de uma casa de alto padrão e o mundo externo, rodeado pela natureza, poderiam “justificar” essa inversão, mantendo a casa como aquela que asseguraria um mundo de relações “estáveis” e o fora como aquele lugar o qual seria possível estabelecer outras relações, ainda que de forma mais metafórica.



Georges Léonnec, Le monde renversé (Mundo inverso), *La Vie Parisienne*, nº28, 11 de julho de 1925, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 120 - *Le monde renversé*



"LE PRÉFET DE POLICE VIENT D'INTERDIRE LES PERROQUETS"... C'EST BIEN...

... MAIS CECI... C'EST MIEUX



F. Fabiano, « Le préfet de police vient d'interdire les perroquets »... c'est bien... ("O prefeito de polícia proíbe os papagaios"... está bem), *La Vie Parisienne*, nº20, 17 de maio de 1930, p. 412-413.

O senhor Chiappe nos protege também das velhas papagaias.... / das velhas putas de rua... / dos canários.... / dos urubus.... etc.....

...Mas isto... é melhor... / mas nos guarde..... as pequenas codornizes.... / as pequenas gansas..... / as pequenas galinhas.... / e as belas *cocottes*

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 121 - *Le préfet de police vient d'interdire les perroquets*

Diferentes “aves” são trazidas por Fabien Fabiano (Fig. 121) ao comentar sobre uma situação em 1930 a qual o delegado proibia à prostituição feita nos anos 1930 (ou pelo menos tentava). Tratava-se do delegado Jean Baptiste Pascal Eugène Chiappe (1878-1940), que havia assumido o cargo em 1927, mantendo uma posição política de extrema direita e favorável entre os conservadores (BERSTEIN, BERSTEIN, 1995, p. 146-147). O artista concordava em termos com a interdição, desde que essa trouxesse benefícios a algumas formas de prostituição e aos clientes. Assim, para ele não havia problemas em que as prostitutas fossem proibidas, desde que sejam as mais velhas, gordas e/ou as *grues*, que eram as prostitutas com serviço mais barato e que trabalhavam na rua; bem como seus gigolôs, os “abutres” e os clientes de formas mais delicadas, poderiam realmente não atuar na profissão; enquanto as jovens, belas, delicadas e refinadas como as *cocottes* deveriam ser mantidas.

Para Naomi Wolf (2020, p. 31), a mulher mais velha geralmente é considerada feia por sua idade expressar mais conhecimento e poder, enquanto as mais novas são associadas a uma mais fácil manipulação e manutenção da relação de poder dos homens sobre elas. É num sentido parecido que Simone de Beauvoir (2016, p. 385) compreendia a questão do envelhecimento da mulher, visto como um apagamento da feminilidade, justificada pelos discursos da época em parte pela menopausa, passando a ser vista como mais “perigosa”. Assim, se a juventude era recompensada, o mesmo não se pode dizer da velhice e nem de outros corpos que fogem a normativa do que é considerado belo no período, uma tipologia dos atributos físicos poderia tornar a prostituta mais ou menos valorizada, conforme a beleza, juventude e charme poderiam adentrar a uma prostituição mais ostensiva, enquanto as mais feias e velhas eram menos valorizadas e tinham que recorrer ao “baixo” meretrício (ADLER, 1991, p. 80-81).

Há uma profusão de pássaros caracterizados como profissionais do sexo, das mais usualmente conhecidas como as que vimos, as andorinhas e as *poules de luxe* (“galinhas de luxo”), passando por periquitos, papagaios – geralmente empoleiradas e fascinadas com colares de pérolas –, codornas, gansos e outras, comumente desenhadas por Georges Léonnec.

Mas é claro, que nem todas as “aves” interessavam aos artistas de *La Vie Parisienne*, seja levando em consideração as mulheres delineadas nessas imagens, seja de forma ainda mais explícita, como apontada por Fabien Fabiano. Nem sempre essas “aves” são vistas apenas como animais, passando algumas vezes a interessar os artistas por serem consideradas alimentos, tema da próxima seção.

3.5 Do prato principal à sobremesa: mulheres como alimento da imaginação pornoerótica

É verdade que não precisei de muito esforço para tornar-me de casa; mas algum homem estranha as facilidades que obtém? Um detalhe poderia ter me poste de sobreaviso, porém não lhe dei a mínima atenção: refiro-me à ausência de mistério e de constrangimento em relação a mim. A qualquer momento o quarto delas estava aberto e Concha, sempre carinhosa, mas também reservada, deixava-se olhar enquanto se trocava. [...] (LOUÏS, 1984, p. 52).

Nas imagens apresentadas até então vimos o corpo utilizado enquanto capital pelas *demi-mondaines*, performando diferentes técnicas corporais para conseguirem o que almejavam. Neste e no próximo tópico analisaremos situações contrárias a estas, nas quais aparecem não mais como sujeitas com poder de suas ações, manipuladoras, mas como mulheres manipuláveis: seja as transformando literalmente em comidas, seja as transformando em bonecas, preparadas das duas formas para o prazer dos seus clientes. Monique Prada (2018, p. 95) afirma que ainda hoje, há o senso comum de associar a mulher à um objeto.

Nesse sentido, as Figuras 122 e 123, a seguir, em sua grande maioria, parecem mais explicitamente como as precursoras das *pin-ups*, aliando certa ingenuidade e passividade, ou mesmo se aproximando mais da *flapper* do que da própria *garçonne*.

Para Mercedes Expósito García (2016, p. 340-343) a *flapper* é menos transgressora que a *garçonne*, constituindo uma visualidade e performatividade mais próxima da feminilidade tida como padrão, construída como mais “sexy, inocente e ingênua” que a segunda (versão europeia), sendo a “antecessora” da *pin-up* por se preocupar em ser como a imagem da mulher ideal, influenciada pelas garotas de “propaganda” e sendo amplamente adotada pelas diferentes mídias, como o cinema⁵⁷¹. Para a autora (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 151-153, 169, 370-

⁵⁷¹ A figura teria sido criada nos Estados Unidos por homens e para homens, e se popularizado durante o período da Segunda Guerra Mundial, como uma forma de estimular os soldados. Nesse contexto há uma revalorização da “mística feminina” entorno do tripé boa mãe, esposa e dona de casa, a qual as mulheres eram constantemente incentivadas a incorporar. Elas foram novamente trazidas ao espaço doméstico, um dos poucos lugares que podiam tomar decisões, às vezes nem isso, sendo subjugadas ao crivo do marido. Ao mesmo tempo, eram empurradas para o consumo desenfreado, tanto de artigos para casa, como artigos para si, estimulado como forma de agradar ao homem e exercer assim sua “feminilidade natural”, garantindo a relação com seu (futuro) marido, contribuindo também para a movimentação do mercado (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 352-357, 392). A autora, ao se referir ao cinema dos anos 1940 para a construção do modelo de mulher amplamente divulgada e adotada como o estilo de vida *american way of life*, e uma das referências para a *pin-up*, problematiza como ele foi desenhado pelos homens, para atender ao seu olhar. Concomitantemente a performatividade dessas personagens poderiam ser mais facilmente “internalizadas e imitadas” pelas suas admiradoras, assim, ainda que a sexualidade e corpo servissem como mecanismo de negociação entre as atrizes e o mundo do cinema, muitas vezes elas foram apenas vistas como objetos (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 288-290, 325-326). Elas eram comumente representadas em ações “flagrantes” que mostravam sem sua intencionalidade o seu corpo, reafirmando sua ingenuidade e sensualidade (ANCHIETA, 2019c, p. 94). O cinema, e outras mídias, “contribui poderosamente para a normalização das atitudes

375) o declínio da *garçonne* e ascensão da *pin-up* atende as expectativas masculina, que ainda controlam as mídias, as grandes responsáveis pela veiculação e popularização desse tipo feminino, como uma forma de resposta à feminilidade “ameaçadora” – em parte vista na seção anterior –, que se desenhava há algum tempo, retomando a ideia de “essência feminina”.

Segundo Expósito García (2016, p. 297-298) as imagens da *vamp*, da mulher fatal, das mulheres não “femininas”, vistas como insubmissas e independentes, como vimos, foram delineadas como perigosas em diversos níveis, sobretudo, à moral burguesa e a sexualidade de suas mulheres⁵⁷²; por outro lado, a *pin-up*, criada posteriormente, se estabeleceria como a sua “contrafigura”, “[...] porque parece não poder existir senão em relação ao homem que a cria.” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 371)⁵⁷³.

Dessa maneira, a *pin-up* se constitui enquanto um fenômeno antifeminista: então, símbolo da mulher submissa, construída para atender aos anseios masculinos. Criada como “mero objeto sexual” manipulável sem poder de escolha, sendo vistas como marionetes comandadas por homens que não fariam outra coisa que não fosse buscar agradar e satisfazê-los. Assim, ela é apresentada como ideal ao homem conservador, uma vez que reafirma os estereótipos tradicionais de gênero, seja comportamental ou visualmente: aliando a esposa dedicada à casa, mas também dedicada e sempre disponível sexualmente ao marido, tornando-se o estereótipo da domesticidade, do sexy e da docilidade, dependente da figura masculina para sua proteção em todos os sentidos, pois seriam “fracas e submissas”, “[...] reconciliando dois opostos do eterno feminino: a esposa com a prostituta”⁵⁷⁴, ao mesmo tempo em que é infantilizada pela sua ingenuidade e inocência, valorizando um tipo ideal de representação feminina para a manutenção masculina no poder (EXPÓSITO GARCÍA, 2016).

dos comportamentos amorosos.” (SOHN, 2011, p. 113). Para Isabelle Anchieta (2019c, p. 26-43, 212-215) o cinema, bem como as suas estrelas, ajudou na elaboração e percepção sobre a própria modernidade, sendo um dos responsáveis para novos regimes de visualidade e de comportamentos, uma “instituição pedagógica, entre eles o de restauração dos valores da família tradicional através do casamento por amor; o destaque para o rosto como forma de valorização, “referência moral”; e tecnologias de gênero.

⁵⁷² O cinema, a partir de um olhar masculino sobre as mulheres, segundo a autora, teria sido um dos grandes responsáveis por essa visão, mas também costumavam reestabelecer à “ordem” normativa dos valores vigentes ao final dos filmes, principalmente através do “final feliz” marcado pelo encontro de um amor verdadeiro e pelo casamento (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 297-298).

⁵⁷³ “[...] porque parece no poder existir sino en relación con el hombre que la crea.” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 371).

⁵⁷⁴ “[...] quiere reconciliar dos opuestos del eterno femenino: la esposa con la prostituta.” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 24)



Georges Léonnec, Zoologie Fantaisiste – La Caille (Zoologia fantástica – a codorniz), *La Vie Parisienne*, nº09, 01 de março de 1919, p. 186.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 122 - Zoologie Fantaisiste - La caille



Chéri Hérrouard, Pour Réveillonner a deux... (Para o réveillon a dois), *La Vie Parisienne*, nº51, 19 de dezembro de 1925, p. 1021.

Quando, uma franguinha tenra, / No mercado, você compra, / Não precisa encontrar receita! / Flambe, abra e sirva!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 123 - Pour Réveillonner a deux

De acordo com Mirian Goldenberg, as mulheres estão em estado constante de “dependência simbólica”: “[...] elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, como objetos receptivos, atraentes, disponíveis. [...]” (GOLDENBERG, 2007, p. 27). Assim, o exibicionismo de seu corpo, a sua “atuação”, sua “artificialidade” (em diferentes sentidos), são colocados como uma das características essenciais para a performatividade da *pin-up*, que muitas vezes é feito por uma “pose artificial de contorcionista”; essa visualidade também: “[...] funciona como um modelo de aprendizagem da feminilidade mais normativa para as mulheres; um modelo que lhes permitiria, por sua vez, captar esses mesmos olhares masculinos. [...]” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 373)⁵⁷⁵. Fingindo estar sempre disponível e não ter problema algum, a *pin-up* se constituía enquanto uma “mulher-boneca” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 361).

Algumas das tecnologias adotadas para a confecção das mulheres enquanto “pratos” e “bonecas”, como veremos, são muito próximas das apresentadas em relação às *pin-ups*. Essas imagens parecem de alguma forma ter suas raízes na “prostituição templária” da Antiguidade Clássica, como o caso das moleiras/prostitutas romanas *alicariae*, que além de prepararem os pães para os cultos de Vênus e Priapo (deusa do amor e deus da fertilidade): “[...] elas próprias eram partes no sacrifício”, para manter relações sexuais com quem pagasse (BASSERMANN, 1968, p. 82).

A Figura 122, de Georges Léonnec, apresenta uma jovem numa cena “cotidiana”: uma mulher deitada num sofá pequeno, com as pernas e cabeças apoiadas cada uma em um dos braços do sofá, com auxílio de almofadas. A jovem olha para seu espectador, a expressão de seu rosto é contida. O título “Zoologia fantástica”, aliada a legenda “a codorniz”, indica a “posição sexual” em que a mulher se encontra e ao que ela estava sendo comparada: a um frango assado. Além da posição, o artista atentou para a aproximação de vários elementos: ambas as figuras tem as pernas cobertas, a mulher por uma meia branca, que deixa boa parte de suas coxas de fora, junto com um tamanco branco; o codorniz também tem suas “meias” brancas; a camisola branca da jovem cobre apenas a parte central do seu corpo, deixando seus seios nus a mostra, interessante notar que ele não possui a marcação de mamilos, assim como o peito da própria galinha; a ave tem uma espécie de pano branco cobrindo a parte central, também mostrando a parte do seu peito; a cor do cabelo da jovem é bastante parecida a cor da codorniz. A fumaça indica que ela acabou de sair do forno, exalando o calor e o seu cheiro: a

⁵⁷⁵⁵⁷⁵ “[...] funciona como un modelo de aprendizaje de la feminidad más normativa para las mujeres; un modelo que les permitiría a su vez captar esas mismas miradas masculinas. [...]” (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 373).

ave está pronta para ser servida. Enquanto essa última é servida numa bandeja, a moça é “servida” num sofá, acompanhada por almofadas, que decoram o “prato”, pronta para ser “devorada”.

Se na imagem de Léonnec temos uma metáfora visual aproximando a mulher com um prato de carne, na Figura 123, de Chéri Hérourard ao seu lado, temos uma *cocotte* literalmente sendo preparada como carne para a refeição principal de fim de ano. Amarrada sobre um instrumento que se usa para assar a peça de todos os lados, há uma jovem branca, de cabelos curtos, vestida com camisola e meias 7/8. No entanto, ela não parece apreensiva em ser servida, de fato, busca acompanhar com o olhar a receita que o jovem cupido, vestido com chapéu de chefe de cozinha e avental, lê em seu livro com um coração ao final. O poema que acompanha a ilustração tem o tom característico da revista: um jogo de duplo sentidos. Por meio dele podemos saber que ela foi “comprada em um mercado”, ou seja, tratar-se-ia de uma prostituta, a qual para ter relações não era necessário nenhum segredo, nenhuma receita, a não ser aquela de conhecimento geral que consiste em pagar pelo serviço oferecido: bastaria “lhe preparar, abrir e servir”, associando o ato sexual a se “comer” uma mulher (expressão em voga ainda hoje)⁵⁷⁶.

Essas duas imagens podem fazer referência a um caso conhecido de uma das cortesãs de maior prestígio: Cora Pearl, que se serviu completamente nua aos seus convidados à mesa, em uma bandeja de prata, como fosse uma sobremesa (GRIFFIN, 2003, p. 58; GONZÁLEZ-QUIJANO, 2017, p. 5). Elas também podem se referir a uma expressão associada às prostitutas que frequentavam as casas de *rendez-vous* e que por sua assiduidade eram conhecidas como “prato do dia” (CORBIN, 1982, p. 262).

De acordo com Monique Prada (2018, p. 45-46) assim como as demais mulheres, as prostitutas são donas do próprio corpo e voltam com ele inteiro para casa, não deixando nada dele com o cliente, por essa razão, a noção de que se venderia ou se daria o corpo é uma visão machista⁵⁷⁷, pois presume que o corpo da mulher não seria mais dela (PRADA, 2018, p. 46). “[...] seu corpo pertence exclusivamente a si própria. [...]” (ADLER, 1991, p. 32). Mas, ainda que se possa fazer o que quiser sobre o próprio corpo (PRADA, 2018, p. 73), as prostitutas encontram barreiras justamente em seus clientes: “[...] Justiça seja feita: o meio da prostituição

⁵⁷⁶ Em 2019 a atriz Sharon Stone deu uma entrevista revelando a misoginia presente na produção do cinema, com produtores, diretores e outros, escolhendo as atrizes para os filmes de acordo com o seu nível de “comível”. Disponível em: encurtador.com.br/ajlQ8

⁵⁷⁷ Para Simmel o que se vende na prostituição é o corpo (SIMMEL, 1993, p. 6), se formos compreender desse modo, veríamos que qualquer profissão vende o corpo de algum modo, desde que ele seja necessário para realizar tal tarefa. Assim como na perspectiva *putafeminista*, vemos que o que a prostituição vende é um serviço, o do sexo mediante pagamento, sendo o corpo apenas o instrumento de trabalho.

é dos mais caretas que existem na face da Terra. Para a prostituta, que vive de cobrar por sexo, a única transgressão possível é justamente essa: cobrar por sexo” (PRADA, 2018, p. 74).

Na próxima imagem de Fabien Fabiano (Fig. 124) a mulher é referenciada como uma *gibier*, uma ave de caça, que pode ser facilmente transformada numa *cocotte*, para isso ela precisaria ser jovem, bonita, magra, um pouco tímida, ganhar todos os apetrechos que lhe dariam reconhecimento de seus status por meio da ostentação de joias, vestidos finos, casacos de pele, perfumes. O bar como lugar de encontro para possíveis clientes, ou mesmo para relaxar para conseguir desempenhar o emprego. Assim, a performatividade é construída por meio de signos, comportamentos associados à profissão, como o jogo de esconder e mostrar o corpo, como visto na primeira parte deste capítulo. Há ao menos duas interpretações de mantenedores para a jovem: poderia tanto ser uma referência a um homem rico que conseguiria facilmente uma mulher para se relacionar, oferecendo uma vida de luxo e de boemia em troca de sexo, por meio da última expressão visual em que ela está nua, de braços sobre a cama – como vimos, estratégia comum na revista e também na obra de Boucher –, olha para o público e textual que fala sobre “saboreá-la”, como se ela fosse um pedaço de carne pronto para ser experimentado, numa cama toda preparada. A segunda, seria a possibilidade de um proxeneta a ter aliciado, mostrando a ela e ao público como deveria fazer para adentrar ao mundo da prostituição de luxo. Os alcoviteiros tinham várias funções e desempenham um papel ambíguo, entre elas: conseguir novas prostitutas para os bordéis; garantir que elas tivessem mais de dezesseis anos para evitar a perseguição social e policial; angariar clientes; proteger as prostitutas de agressões, embora muitas vezes eles fossem os próprios agressores, geralmente tratados como violentos, ou mesmo, responsáveis pela inserção das mulheres no mundo da prostituição e controladores do seu dinheiro, mas também de ensinar determinadas técnicas da profissão (BASSERMANN, 1968, p. 210; BEAUVOIR, 2016, p. 371; ADLER, 1991, p. 27-29; CORBIN, 1982, p. 230-236)⁵⁷⁸.

⁵⁷⁸ Assim como com as cafetinas e nos bordéis, que “cuidavam” do seu dinheiro, as prostitutas eram encorajadas, muitas vezes sem saber, a criar dívidas com as casas comprando o “enxoval” necessário para atuar na profissão diretamente dela e com o preço hiper faturado, que era constantemente atualizada, encontrando dificuldade para se livrar dela, mantendo um sistema de servidão para com elas, pois só podiam sair após o pagamento dessas dívidas (BEAUVOIR, 2016, p. 371; BRACHER, 2016; BASSERMANN, 1968, p. 249; ADLER, 1991, p. 17, 54, 91-93). Desse modo: “[...] a economia do bordel funciona em circuito fechado: tudo bem do bordel e a ele retorna. [...]” (ADLER, 1991, p. 91).

L'ART ET LA MANIÈRE DE PRÉPARER LE GIBIER



UNE RECETTE QUI NE VA PAS SANS QUELQUE DÉPENSE



F. Fabiano, *L'art et la manière de préparer le gibier* (A arte e a maneira de preparar a caça), *La Vie Parisienne*, nº17, 28 de abril de 1928, p. 340-341.

A arte e a maneira de preparar a caça / pegue uma jovem codorniz/ decore / tempere...

Uma receita que não passa sem alguma despesa / regue... / sirva quente e... / saboreie...

Fonte: Gallica / Biblioteca Nacional

Figura 124 - *L'art et la manière de préparer le gibier*



Georges Léonnec, Les crepes (Panquecas), *La Vie Parisienne*, n°3, 16 de janeiro de 1926, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
Figura 125 – *Les crepes*



Georges Léonnec, Les œufs sur le plat / - Un seul ou la paire ?... (Ovos fritos? Um só ou o par), *La Vie Parisienne*, n°17, 26 de abril de 1930, p. 347.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
Figura 126 - *Les œufs sur le plat*

Nas imagens anteriores (Figs. 125, 126), de Léonnec, assim como na próxima imagem de Léo Fontan (Fig. 127) apenas parte do corpo é incitado como alimento: o seio. Essa é uma estratégia pornoerótica recorrente dos artistas da revista, comparando-o com diferentes frutas e pratos.

Na Figura 125 vemos um casal de amantes vestidos com roupas de festa (ambas usuais nas ilustrações de Léonnec), na cozinha, prontos para preparar panquecas. Cada um dos personagens segura a “panqueca” que lhes convêm: a mulher segura uma frigideira com ambas as mãos, enquanto o homem segura seus dois seios, que cabem perfeitamente nas mãos do jovem, fazendo com que ela penda seu corpo para trás, mais próxima a ele.

Em outro momento (Fig. 126), uma mulher ruiva, branca de olhos azuis, combinando com seu avental e tamancos, questiona ao público quanto ovos gostariam, se um ou dois. A escolha dos ovos, os seios ou os ovos propriamente ditos, fica a cargo de quem vê a imagem. O seu avental tem um recorte bem diferente e como não utiliza nada por baixo dele, seus seios ficam à mostra. A mão que segura os ovos fica bem próximas a eles, ajudando a reforçar o duplo sentido de sua pergunta, ou ao menos a dupla leitura do público.

Ambas as imagens possuem semelhanças temática e visual, as mulheres não apenas são colocadas na cozinha como pratos, mas assumem um papel tradicionalmente associadas às mulheres: cozinhar como uma forma de cuidar e agradar ao homem, apontando dois aspectos que mais tarde seriam utilizados pelas *pin-ups*: a da domesticidade sexy, a figura da mulher ideal, que está sempre disponível ao homem em todos os sentidos, mas ao contrário de suas sucessoras, elas não aparecem como ingênuas.

A autora Elena Buszek (apud GARCÍA, 2016, p. 364-369), ao falar das *pin-ups*, vê a beleza e a sensualidade como arma de poder e a sexualidade feminina como “lugar de prazer e liberação”. As *pin-ups* teriam origem nas artistas de vaudevilles do *fin de siècle* e também nas fotografias do XIX, como os cartões de visitas, nos espetáculos burlescos. A autora vê uma sexualidade subversiva nas *pin-ups*, como uma forma emancipatória, aproximando de uma perspectiva do feminismo liberal (BUSZEK apud EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 366). Por fim, as *pin-ups* se transformam no novo tipo ideal feminino, que agrega os valores associadas à “boa” mulher (pois atende as expectativas da moral burguesa), mas é sexy ao mesmo tempo, tornando-se o “ideal da mística feminina”, que possui as duas características em benefício dos homens, a mulher pronta para lhe servir da mesa à cama.



Léo Fontan, Mords dans la grappe (Morder a uva), *La Vie Parisienne*, nº39, 26 de setembro de 1931, p. 886-887.

Morda a uva, / Morda minha linda, de belos dentes, / Morda o amor, não tenha medo que ele te apanhe. / Porque existem jogos imprudentes

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 127 - *Mords dans la grappe*

Se as origens da *pin-up* podem vir dos espetáculos de forte apelo sexual e “de locais de sexo ilícito”, elas se enquadram nos padrões e morais estabelecidos à sua época, à figura da mulher, pois conservam um aspecto ingênuo em suas atitudes (EXPÓSITO GARCÍA, 2016, p. 369).

Na Figura 127, a ilustração de Léo Fontan dialoga com a fotografia que divide a página, assim como com uma pequena imagem, que não está assinada e não parece ser do mesmo artista. Todas elas envolvem a noção de um lugar paradisíaco e a tentação ao pecado, reforçado pelo pequeno desenho em azul de uma mulher nua deitada ao chão, “conversando” com a cobra enrolada em uma árvore e que lhe oferece uma maçã, (que acabou se assemelhando a um pênis), fazendo referência à Eva e a sua mordida no fruto proibido. A figura de Eva é comumente usada como símbolo da mulher tentadora e corruptora. Para Assunção (2012, p. 159-160) temos uma tradição em associar à imagem da mulher à um aspecto duplo, ambíguo em que é marcada pelo bem e mal, nascimento e morte, um mito que seria continuamente renovado com o passar do tempo, seja pela literatura, seja pelas artes. No entanto, os versos que acompanham as imagens reforçam a ideia do “pecado” que vale a pena, da mordida em “frutas”: à maçã se juntam as uvas, pêssegos e os seios. É com o pecado que há a percepção sobre a nudez e, assim, a percepção de alteridade ao ver o seu corpo em relação ao de um outro, semelhantes, mas diferentes (AGAMBEN, 2015b). As cores das frutas reverberam nas cores da jovem, em seu tom rosado, seu cabelo ruivo e boca vermelha, reforçando a ideia de pensar o seu corpo como um fruto a ser experimentado. As frutas maduras de acordo com Posner (1982, p. 82) são “símbolos tradicionais de amor e prazer sensual”⁵⁷⁹. Para dom Mateo, um dos personagens de *La Femme et le Pantin* que retomaremos mais adiante, ao se referir aos seios da mulher desejada os descrevia como “frutos de Terra Prometida” (LOUÏS, 1984, p. 65). Mas ainda que as imagens das mulheres apareçam com uma tranquilidade pornoerótica à primeira vista, o artista faz com que o público se mantenha alerta: a pequena imagem de Eva com a serpente nos parece um bilhete de aviso, para nos lembrar que aquelas figuras que parecem inocentes em sua nudez são, na verdade, perigosas, não podemos esquecer que a serpente era/é um símbolo do perigo, assim como a própria Eva (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 194). Graças às duas, e a vaidade da mulher, segundo a narrativa bíblica, teria tornado toda a humanidade mortal ao fazer com que ela e Adão fossem expulsos do Paraíso, sendo nesse livro e considerada por muitos que o seguem, como a primeira mulher fatal, origem do pecado.

⁵⁷⁹ “[...] traditional symbols of love and sensual enjoyment [...]” (POSNER, 1982, p. 82).

3.6 “Como se confecciona uma boneca parisiense”⁵⁸⁰

De modo semelhante ao que se preparava o “prato”, a “carne” para ser comida, se fabricava também a *cocotte* para ser “brincada”. Elas são ilustradas como bonecas, ora com aparência tal qual uma pessoa, chegando a serem autômatas, ora se assemelham mais à brinquedos literais. Na maioria delas, estão colocadas em uma posição de subordinação e de manipulação por quem as comprasse, nesse caso, os próprios leitores da revista. Estabelecendo-se, desse modo, como precursoras das *pin-ups*, vistas anteriormente.

Mesmo assim, algumas delas ainda poderiam ser perigosas, como alertava Eugène Albert, personagem de *Mimi Pinson* [1845], contra as *grisettes*, mesmo com a zombaria de seus amigos sobre a sua posição:

“Cuidado com estas mulheres, dizia ele, são bonecas de ferro em brasa.” As querelas, as desordens e, algumas vezes, as ruínas que acompanham essas ligações passageiras, cuja exterioridade se assemelha à felicidade, eram fáceis de citar, tanto no passado como no ano em curso, e como provavelmente no ano seguinte. (MUSSET, 1845, p. 6).

Vistas como potencialmente destruidoras, mas dessa vez de uma maneira muito menos marcada do que a vista no tópico *Zoologia Fantástica*, assim como acontece no último momento desse capítulo. Aqui só os gastos na sua compra poderiam causar algum estrago.

Nas imagens do XIX as mulheres apareciam todas como as mesmas, como um “feminino mecânico”: “[...] o importante era que as mulheres fossem todas iguais, que nenhuma sobressaísse da fila. [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 24), elaborando-se um corpo ideal, como se as mulheres fossem feitas a partir de um mesmo molde, sem identidade própria, associado o aspecto imagético de sua criação ao discurso médico de sua “natureza inferior” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 27-29). “[...] Sua única função era dar a ilusão de uma beleza perfeita e estereotipada: um modelo de mulher. [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 101). Esse aspecto serial das mulheres também pode ser encontrado nas imagens produzidas pelos artistas de *La Vie Parisienne*.

⁵⁸⁰ Georges Pavis, *Comment se confectionne...une poupée parisienne*, *La Vie Parisienne*, nº18-19, 01-08 de maio de 1920, p. 272-273.



Maurice Millière, La poupée modèle (A boneca modelo), *La Vie Parisienne*, nº37, 10 de setembro de 1921, p. 790, contracapa.

— Temos exatamente a mesma cara!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 128 – *La poupée modèle*



Maurice Millière, La gourmande d'amour (A gulosa de amor), *La Vie Parisienne*, nº38, 17 de setembro de 1921, p. 797.

— Você me reconhece, amigo leitor, e ainda se surpreende em me ver em uma nova garçonnière? O que você quer? Já que no amor é o começo que é encantador, eu me viro para começar muitas vezes.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 129 – *La gourmande d'amour*

Nas imagens anteriores, ambas de Maurice Millière (Figs. 128, 129), o artista faz uma referência direta a uma de suas criações para além da revista: a escultura em forma de boneca de sua modelo, nas mais diversas poses e atividades⁵⁸¹. Colocando não só na sua original a possibilidade de colecioná-la e segurá-la nas próprias mãos, mas também ao público leitor, divulgando o seu trabalho por meio da metalinguagem, a modelo “boneca” que se torna uma boneca. De acordo com Dottin-Orsini (1996, p. 88) a boneca enquanto “substituta” é elaborada a partir do fetiche sobre a mulher que estaria inalcançável. Desse modo, a criação de bonecas colecionáveis, poderia atender parte do desejo dos leitores da revista em ter uma de suas modelos principais.

Em a “Boneca modelo” (Fig. 128) a “original” se encanta a ver tamanha semelhança entre uma e outra, afinal possuem “exatamente a mesma cara!”. A cena torna-se mais cômica pois a jovem faz essa constatação enquanto olha para a bunda da boneca e esta para o público. O que acabava sendo uma espécie de publicidade tanto para a estátua à venda, como para a revista, artista e para a modelo. Como apontado anteriormente, quando uma cortesã era representada em obras e esta era bem sucedida, acaba fazendo uma técnica de “auto-propaganda”, podemos estender essa percepção sobre as próprios modelos. Uma maior “intimidade” sobre seu corpo, poderia fazer com que mais obras “suas” fossem vendidas, e com isso trabalhasse cada vez mais. Elas aparecem usando a mesma peça de roupa preta semitransparente.

Em outra (Fig. 129), ela aparece como uma jovem *cocotte* que acaba de se mudar para o apartamento de solteiro de um novo amante. Há pelo menos dois espelhamentos de si: em um quadro na parede com seu retrato e a sua pequena boneca na estante. Seu novo cliente teria a encontrado por meio das peças de arte e conseguiu levar a original para casa ou seria ela que teria levado outros exemplares de si para marcar ainda mais sua presença no novo ambiente? A mudança de espaço utiliza-se da metalinguagem e faz referência direta ao número anterior, em que aparecia num cenário mais limpo e com apenas um móvel. Em uma semana ela já teria conseguido um novo lugar por “se virar”, assim como a sua boneca para ela, pelo fato de aparecer semi-nua na figura anterior? Quando se encontra em uma nova *garçonnière* está com menos partes do corpo visíveis, ainda não teria tido tempo de tirar a roupa, estando em vias de, enquanto conversa com o leitor.

⁵⁸¹ Entre elas há a imagem de um exemplar original. Millière criou várias estátuas de sua modelo em diferentes materiais, desde plástico, passando por bronze. Para ver alguns exemplares: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/bonecas/>

As próximas cinco imagens têm em comum o fato de serem as próprias mulheres desenhadas como bonecas, pintadas como brinquedos para adultos. De acordo com Agamben (2007a, p.97) os brinquedos eram comuns entre os adultos até o século XVIII, e os bibelôs “[...] não passam de um resíduo destes brinquedos para adultos.”⁵⁸², tornando-se objetos manipuláveis.

A “Tentação” mostrada por Hérouard (Fig. 130) é descrita como um artigo de luxo em uma cidade grande, vide reflexo dos grandes prédios na máquina de brinquedos, enfeitada por festões de fitas e de flores. Ela diz respeito a um brinquedo especial, no meio de tantos mais comuns, como a bola, o urso de pelúcia, o palhaço que bate pratos, o tambor: é uma “boneca” nova, posta cuidadosamente sentada sobre uma almofada vermelha e encostada na caixa com os outros brinquedos. Ela carrega consigo um cartaz que explica sua condição: “O brinquedo parisiense / artigo de luxo / nova”, referindo-se à condição de sua virgindade, o termo *inusable* também tem o sentido de resistente, o que na situação poderia indicar que ela aguentaria muitas coisas. Desse modo, é como se ela estivesse pronta para estrear no *demi-monde*, como indicaria a maneira como se apresenta: combinação, e meias 7/8 sendo suas únicas roupas, adornada por muitas joias. As coisas raras se constituem como objetos de luxo (LIPOVETSKY, 2005, p. 22): essa novidade, que não duraria mais de uma vez, não sairia nada barato, fato que talvez explicasse o interesse do cupido que a observa pelo lado de fora do vidro, acompanhado por três insetos, que parecem pequenos corações. Como diria a personagem Conchita: “[...] não quero ser comprada como uma boneca porque, forçada, nunca mais serei a mesma” (LOUÏS, 1984, p. 52). Um jogo de olhares é estabelecido entre os vários personagens que compõem a cena: trocam olhares a “boneca” parisiense e o cupido; o urso tem os olhos arregalados para este último, como se não acreditasse no que via; enquanto o pequeno palhacinho olha para a mais nova *cocotte*. Uma outra boneca, pendura um pouco acima da cena principal e qual só vemos os pés e pedaço das pernas, não atira nenhuma atenção entre eles, possivelmente por ter uma relação mais comum, mas serve como forma de enfatizar a situação que se passa aos seus pés.

⁵⁸² De acordo com Roland Barthes (2001, p. 40-42), na França contemporânea seriam os brinquedos infantis burgueses que copiariam os objetos do universo adulto em escala miniatura, naturalizando papéis sociais, de classe e de gênero: “[...] o brinquedo francês *significa sempre alguma coisa*, e esse alguma coisa é sempre inteiramente socializado. [...]” (BARTHES, 2001, p. 41, grifo no original).



Chéri Hérrouard, Tentation ! (Tentação!), *La Vie Parisienne*, nº24, 11 de junho de 1921, capa.

O brinquedo parisiense / Artigo de luxo / nova
 Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 130 - Tentation



Armand Vallée, *La Vie Parisienne*, nº50, 13 de dezembro de 1924, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 131 – Boneca em tamanho natural

Ela assim, como as próxima cinco imagens podem ser lidas como uma forma de atender ao mito de Pigmaleão: após fazer uma estátua se apaixonar por ela, a qual ganha vida por meio de Afrodite, ela então pode corresponder ao seu criador, mas mesmo antes desse processo, Lynda Nead (2013, p. 141) compreende que por suas três dimensões, as estátuas “[...] favorecem o potencial de excitação [...]”. Ao usar suas roupas, a feminista radical Madeleine Pelletier afirmava sua posição política e se defendia das constantes críticas ao seu modo de se vestir, até mesmo de outras feministas, dizendo “[...] seu direito de não parecer às “bonecas sexuais”.” (BARD, 1995, p. 192-193)⁵⁸³, como podemos encontrar de forma mais literal nessas mesmas imagens.

Em uma das capas de 1924 de Armand Vallée (Fig. 131), se utiliza da simetria compositiva para brincar com as diferentes expressões que as bonecas menores encontram em seu “rebatimento”: olhos pequenos, olhos grandes, olhos arregalados, olhos apenas abertos. A figura central – olhos grandes contornados de preto, boca e nariz quase imperceptíveis, cabelos curtos, muito branca, de camisola de cetim, meias $\frac{3}{4}$, muitos acessórios, com marcações estranhas nas articulações, que geram o questionamento: trata-se de uma *cocotte* fantasiada de boneca ou ao contrário? De qualquer modo essa boneca, assim como as demais, parece um brinquedo para adultos, um bibelô, que, portanto, não deve ser usado como os brinquedos, e sim apenas visto e admirado. Interessante notar que não é somente a figura central que é um objeto de sedução, as duas bonecas sentadas nas prateleiras do meio também parecem ser adultas em miniatura. A inexpressividade da grande boneca funciona como um dos mecanismos presentes e bastante comum nas representações pornoeróticas, em que mostra “indiferença” - “[...] não dar a ver nada mais que um dar a ver [...]” (AGAMBEN, 2007, p. 70; 2015b), visão próxima ao coquetismo de Simmel (1993). Contrastando com o rosto enquanto uma das formas mais eficientes de mostrar expressão, ele é o único a estar sempre desnudo: “[...] Exibido como puro meio para além de toda expressividade concreta, ele se torna disponível para um novo uso, para uma nova forma de comunicação erótica [...]”. (AGAMBEN, 2007, p. 70). Essa inexpressividade transforma tais corpos em “meios”. Remetendo ao que o autor fala sobre a forma como o rosto é apresentada pelas manequins: despido de qualquer emotividade, expressão, “se torna puro valor de exposição e adquire, por isso, um fascínio especial.” (AGAMBEN, 2015b, p. 125), de forma semelhante como encontramos na boneca gigante desenhada por Armand Vallée.

⁵⁸³ « [...] son droit de ne pas ressembler aux « poupées sexuelles ». » (BARD, 1995, p. 192).

A partir do declínio do bordel, como vimos, novas estratégias foram adotadas por ele, entre eles, a criação de espaços elaborados especialmente para o voyeurismo, assim como nessa e na próxima imagem, mas também na criação de “quadros vivos”, em que as mulheres seminuas como para “acentuar a nudez” ou mesmo nuas posam como se fossem alguma pintura ou escultura, adotando poses e composições conhecidas, utilizando técnicas de controle e conhecimento corporal que favoreçam o olhar sobre determinadas partes do corpo (ADLER, 1991, p. 53, 103-104; BASSERMANN, 1968; BRACHER, 2016), algumas vezes “[...] num palco giratório, mulheres surgem com aparência de bonecas de cera em poses voluptuosas. [...]” (ADLER, 1991, p. 103). A boneca em posição central mistura curiosamente essa aparência de cera com uma boneca articulável. A forma como está, bem como o cenário o qual faz parte traz presente mais uma vez a questão da infantilização das mulheres, como na figura anterior, algo que também se apresentava como comum em certos estabelecimentos, por meio da criação de “falsas crianças”, onde as mulheres eram apresentadas como mais novas (ADLER, 1991, p. 104). A mulher aparece então, como “[...] ídolo enfeitado para o desejo do homem. Feita para seduzir e ser o encanto da vida social, a mulher está destinada à artificialidade da aparência.” (LIPOVETSKY, 2005, p. 71).

Na Figura 132, Hérouard anuncia uma “Máquina automática de venda” que traz como produto o coração de uma bela jovem. Essa máquina expositiva poderia ser uma referência indireta a *La Question* (“A questão”) sala elaborada justamente para ser espiada pelo olhar voyeur (BASSERMANN, 1968, p. 288). A “inacessibilidade” ao corpo das mulheres, que foi muitas vezes representada por meio de uso de véus, associada ao mistério da natureza feminina e de seu sexo (SHOWALTER, 1993, p. 192-196), se dá aqui por meio da vitrine e de seu preço, que pode representar ao mesmo tempo “[...] a liberdade do olhar, assim como a suspensão do acesso [...]” (NEAD, 2013, p. 69)⁵⁸⁴, como vimos, uma tecnologia comum para o coquetismo.

⁵⁸⁴ “[...] la libertad de mirar al tiempo que la suspensión del acceso [...]” [(NEAD, 2013, p. 69).



Chéri Hérouard, Distributeur automatique (Distribuidor Automático), *La Vie Parisienne*, nº06, 09 de fevereiro de 1924, capa.

O prazer parisiense / Coloque uma nota 100 francos / em caso de parada sacuda

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 132 – *Distributeur automatique*

A “mercadoria”, branca, de cabelos curtos e escuros, se autopromove, usa roupas de baixo – uma camisola rosa e meias 7/8 pretas transparentes, cobrindo parte do seu corpo, brincando de escondê-lo e mostrá-lo. Ergue a bainha da camisola, mostrando parte das coxas, e, desvela um de seus seios ao não vestir por completo a alça de sua peça, explicitando, aliado a indicação que faz com o dedo, o produto pelo qual o público pode pagar: seu coração, desenhado logo abaixo de seu seio, com lugar para um bilhete. Ao lado um “cartaz” explicativo com os dizeres “Coloque uma nota de 100 francos”. Uma flecha aponta para o coração a espera de um comprador, quase como se ele que tivesse provocado o espaço para o bilhete. Do lado esquerdo lê-se “O prazer parisiense”, com a indicação para apertar uma espécie de botão vermelho. Apesar de ser uma “máquina automática”, que poderia se referir as novas tecnologias promovidas pela indústria, a sua composição é baseada num estilo clássico, com colunas e frisos adornados. A máquina tem a cor cinza como predominante, contrastando com a “boneca” à venda. Como se fosse um convite ao público para entrar no ambiente composto por cama com almofadas. O seu coração não parece ser a única coisa que o comprador pode levar, mas sim, o corpo todo da jovem. Ela se assemelha com a descrição feita sobre a cortesã du Thé, descrita como mulher-máquina:

MÁQUINA: aparelho representando uma mulher muito bela e sumamente original. Executa todas as funções de um ser vivo: comem, bebe, dança e canta como se fosse dotada de inteligência. A máquina-mulher tem a capacidade de arrancar num segundo até a última camisa a um estranho, mas encontra dificuldade em falar. Os conhecedores especializados desistiram de repará-la, enquanto os amadores se restringem a lhe estudar os movimentos. (Catálogo da feira anual de Saint Germain des Près apud BASSERMANN, 1968, p. 275).

Assim, essas duas figuras sinalizam a relação entre o corpo “orgânico” e o “máquina” (PRECIADO, 2016, p. 147), mesclando dois elementos essenciais a cada um deles para a elaboração de um corpo que alcance sua potência máxima em termos de sexualidade. O robô “[...] Está submetido a lei da performatividade paródica e mimética (definida como um processo de repetição regulado). [...]” (PRECIADO, 2016, p. 148). Bem, em uma notinha colocada perto do pilar direito, muito discreta, lê-se, “Em caso de parada, chacoalhe o aparelho”, o leitor teria uma margem significativa para interpretar essa indicação – tanto do que poderia ser agitado, como do que poderia parar. As prostitutas eram vistas como “mulheres-máquinas” pela “adaptação darwiniana”, que seriam mulheres insaciáveis sexualmente (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 185). Consumir a revista sairia bem mais barato para o público: por “apenas” um franco podia-se levar àquela e outras mulheres para a casa e tê-las de algum modo. O olhar para o seu criador, a câmera ou para o público, atesta essa nova relação da modelo com o pornoerotismo,

ao saber que agora é vista. Assim, percebe-se que esse ato de olhar diretamente para o público tem pelo menos dois aspectos: de um lado, a mulher parece estar ali para satisfazer o desejo de outrem, por outro, encarar seu público, mostra certa ousadia. Além disso, ela também olha – de canto – e com um sorriso na boca para quem a está admirando. De acordo com Agamben, no começo da fotografia erótica havia a construção de toda uma cena para que a fotografada não parecesse saber que estava sendo vista em momentos “íntimos” (similar à temática das banhistas realizadas por muitos pintores), mantendo um certo ar *voyeur* (AGAMBEN, 2015b, p.127; 2007, p.69):

[...] O descaramento (a perda do rosto) é agora a contrapartida necessária da nudez sem véus. O rosto, tornado cúmplice da nudez, olhando em direção à objetiva ou piscando ao expectador, dá a ver uma ausência de segredo, exprime somente um dar-se a ver, uma pura exposição. (AGAMBEN, 2015b, p. 127).

Essa “cumplicidade” com o público reitera a autopromoção que a jovem faz de seu corpo. Ao menos desde o século XVII, para alguns, como La Mettrie (século XVIII), homens e mulheres seriam “máquinas para gozar” movidas na busca do prazer e da felicidade diretamente relacionadas com a volúpia, com o sexo, constituindo-se em “homens-máquinas” (MONZANI, 1996; PRECIADO, 2016, p. 149). Quem sabe a máquina de Hérouard foi programada justamente para isso. Se Simone de Beauvoir (2016, p. 376) colocava como estratégia da profissão saciar o desejo do cliente como uma maneira de avançar na profissão, e ela possa ser válida para algumas das imagens de *La Vie Parisienne*, hoje ela é criticada pelo putafeminismo, que vê essa perspectiva como machista, o qual compreende que: “O desafio na prostituição é não se submeter ao desejo alheio.” (PRADA, 2018, p. 75). Até que ponto essas mulheres saciavam os desejos dos clientes? Para Monique Prada (2018, p. 42), o machismo implícito se instaura na concepção de que a prostituição seria feita única e exclusivamente para agradar homens.

Uma questão surge quando pensamos a respeito dessas três últimas imagens, num contexto em que as “lojas pretextos” – como vimos, as casas clandestinas de prostituição –, ainda existiam (CORBIN, 1982, p. 179): essas três situações apontariam para a loja de brinquedos se transformando em lojas de fachada para a prostituição ou seria apenas uma forma de reforçar a ligação das *cocottes* como objetos, brinquedos para adultos? Ou ainda, apelar para certa infantilização das mulheres e uma cultura da pedofilia?

Na Figura 133, Vald’Es cria uma mulher que provavelmente seria mais barata que a anterior, por ser facilmente manipulável, graças ao seu material: corpos de papel e articulações

feitas com linhas. Há até mesmo duas indicações imagéticas de como usá-la, inclusive sendo possível criar uma espécie de “teatrinho” com ela, a qual convida o “senhor” para “brincar”. A sua imagem é bem sugestiva, está somente com uma calcinha grande de babados, que cobre parte de suas pernas que estão com meias 7/8 pretas semitransparentes, sapatos de salto, um colar que acaba cobrindo o bico dos seus seios e algumas pulseiras. O “leitor” pode brincar com ela movendo seus braços e abertura das pernas, ela aparece no bico dos pés, a sua posição como um todo, lembra a figura de um caranguejo. Vald’Es a criou como uma forma de dar uma revanche aos homens, os quais, segundo ele (e como veremos mais especificamente na parte final deste capítulo) foram sempre feitos de fantoches por elas, agora seria a mulher a completamente manipulável por eles, ao seu bel prazer.

De forma semelhante às últimas duas imagens, Georges Léonnec dá instruções de usos sobre sua “boneca” (Fig. 134), por meio de um manual gratuito sobre “a maneira de usá-la”. Um “Noelzinho” de 1927 carrega em seu cesto/cadeira uma mulher branca e ruiva gigante, presa por meio de uma fita vermelha em suas pernas e uma cinta em sua cintura. Ela é anunciada como uma “boneca” para “crianças grandes”, suas roupas e acessórios apontam para isso: está maquiada, vestindo uma camisola rosa, meias 7/8 semitransparentes, sapatos de salto alto preto e, por fim, um chicote em sua mão, que poderia tanto ser usado no Papai Noel, como no seu futuro dono. A adaptação de “brinquedos” para homens poderia ser, como vimos em Simmel (1993), uma forma de demonstrar a ideia amplamente difundida de que os homens, diferentemente das mulheres, demorariam mais para se desenvolver em alguns aspectos, ao mesmo tempo em que alcançariam a maturidade sexual antes. Desse modo, a boneca ganha novas funções e significados e, no caso mais específico de *La Vie Parisienne*, sendo produzida para um grupo específico brincar: homens que pudessem pagar por elas ou que “merecessem” ganha-la do papai Noel.



Vald'Es, Voulez vous jouer avec moi ? (Você quer brincar comigo?), *La Vie Parisienne*, nº35, 29 de agosto de 1925, p. 690, contracapa.

Sua vez, senhoras!.. Os homens lhes serviram por muito tempo de marionetes

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 133 – *Voulez vous jouer avec moi ?*



Georges Léonnec, Petit Noël pour grands enfants (Noelzinho para crianças grandes), *La Vie Parisienne*, nº52, 24 de dezembro de 1927, capa.

Com cada boneca é distribuído gratuitamente “a maneira de usá-la”

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 134 – *Petit Noël pour grands enfants*

Elas estão ali para serem vistas, seus acessórios, cabelos e roupas ainda que possam parecer descompostos, estão nos lugares minimamente planejados. Desse modo, elabora-se uma fetichização da mulher enquanto um brinquedo, que mesmos em tamanhos e cabelos diferentes, constituem-se enquanto um tipo ideal que: incorpora elementos de características infantis, como também de adultas, elementos essenciais na construção posterior da *pin-up* ou mesmo nas bonecas sexuais realísticas⁵⁸⁵. É uma coleção de bonecas, das mais tradicionais, que se parecem mais com bibelôs, a àquelas que de fato parecem ser para brincar, podendo ser relacionada com a explicação de Agamben sobre os brinquedos de adultos.

Se, as bonecas são consideradas, como em Rilke “suportes sem alma” e “sacos vazios” (AGAMBEN, 2007a, p. 96) a transposição da *cocotte* para boneca a deixaria somente como puro corpo, pura “presença de um ausente”. Nessa perspectiva, elas não seriam sujeitas, mas objetos, mesmo que sua aparência tão próxima com a humana gere alguma dúvida. As suas figuras remetem à passividade do seu próprio desejo: elas não sentem, com exceção da mulher-máquina elas não expressam desejo, estão ali paradas apenas para serem desejadas.

O corpo tecnicizado é o da imagem, que pode ser reproduzida a exaustão, assim como as próprias bonecas confeccionadas em larga escala e bem como o próprio suporte dessas imagens – a revista ilustrada), e o qual pode ter um corpo construído para atender a todos os padrões vigentes e fazer o que quiser com ele, que seria impossível para um corpo humano realizar, sendo transformado em “corpo glorioso” (AGAMBEN, 1993, p. 43). É a partir dos anos 1920 que as intervenções cirúrgicas vão se estabelecendo como mais comuns para a transformação dos corpos, motivados em parte pela cirurgia de reconstrução para os mutilados de guerra, sobretudo em termos prostéticos, como forma de (re)construir sua masculinidade (PRECIADO, 2016, p. 150-152)⁵⁸⁶, até chegar ao que encontramos no cenário atual, em que o corpo é manipulado das mais diversas formas – dieta, programas computacionais, cirurgias –, com o aumento considerável de cirurgias plásticas entre as mulheres, construindo novos padrões de beleza, muitas vezes para atender aos padrões estabelecidos pela indústria da moda, de cosméticos, do cinema, enfim, de toda uma indústria que se estabelece em rede que se ajuda

⁵⁸⁵ Recentemente, em 2018 um bordel de bonecas sexuais foi inaugurado em Paris. Nesse período, o valor por hora variava de 111 a 150 dólares, com o serviço marcado pela internet. Ele não é o único do gênero, outros países como Inglaterra, Alemanha e Países Baixos contam com essa mesma forma de prestação de serviço. Redação Hypheness. Bordel de bonecas sexuais é inaugurado em Paris. *Hypheness*, 07 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/02/bordel-de-bonecas-sexuais-e-inaugurado-em-paris/>

⁵⁸⁶ De acordo com Ory (2011, p. 166), o aumento das cirurgias plásticas não estaria diretamente relacionado à cirurgia dos mutilados, mas antes as novas exigências sobre o desnudamento dos corpos que vinha se desenvolvendo desde a *belle époque*, impulsionadas pelas novas práticas de lazer e de esportes.

mutuamente (WOLF, 2020; GOLDENBERG, 2007, p. 25-27; LIPOVETSKY, 2005, p. 55; AGAMBEN, 1993, p. 42-43).

Os corpos das mulheres apresentadas aqui, embora não estejam totalmente nus, estão ali para serem vistos, a nudez é evocada pela sua possibilidade: pelos seios, total ou parcialmente descobertos, pelas pernas, ombros desnudos, coxas em evidências, roupas transparentes ou que marquem as curvas.

Embora elas sejam mostradas com o intuito de serem “consumidas” de algum modo, essa consumação não é realizada de fato, a não ser na imaginação de cada um, as imagens guardam aqui a possibilidade do desvelamento e do “uso”, sem a sua sequência narrativa-imagética, dialogando, desse modo, com o próprio dispositivo pornoerótico da revista. Elas são colocadas à venda – já que não demonstram autonomia para agir –, mas sua venda só se dá pela possibilidade da imagem, do olhar e do tocar em bidimensionalidade. Há uma “passividade erótica” nos termos de Agamben (2007), o erotismo seria construído a partir do olhar dos outros sobre elas e esse olhar seria sempre masculino, não delas mesmas.

Ao dar um novo sentido ao corpo feminino, transformando-o em boneca ou alimento, poder-se-ia constatar que houve uma transfiguração, mas, ao mesmo tempo, essa transformação segue com uma longa tradição sobre o corpo da mulher que é de transformá-lo em objeto para o prazer masculino. O “uso” a que se destinaria a mulher não muda se mantém o mesmo, apenas sua forma de representá-lo imagetivamente mudou, aproximando-se do modo como a pornografia é compreendida por Agamben, enquanto algo improfanável (AGAMBEN, 2007, p. 71; 2015b).

Algumas dessas bonecas (Figs. 130, 131, 132, 133, 134) podem ser lidas como metáforas para os desejos masculinos de total domínio sobre o corpo feminino, elaborando-as enquanto corpos dóceis (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 100), elas se estabelecem como um “objeto do desejo” inalcançável (ASSUNÇÃO, 2011), um objeto “inapreensível”, pois embora esteja presente como construção de nossa idealização e perfeição, não pode ser acessada de fato e enquanto ser completamente passível, o que a tornaria “[...] objeto inesgotável do nosso desejo e das nossas fantasias [...]”, configura-se na visão da própria questão da imagem em sua origem na relação de “presença e ausência” (AGAMBEN, 2007a, p. 97), ou como em Simmel (1993) de ter e não ter, com a vantagem de “[...] não colocar em perigo a ordem patriarcal.” (JULIANO, 2002, p. 88).

3.7 O meu tipo? aquele que paga

[...] não há motivo pra acreditar que eu deva fazer de graça o que ninguém faz melhor (nunca descarto a oportunidade de tirar dinheiro dum homem, meu maior gozo talvez). (MOIRA, 2016, p. 130).

É comumente (ou convenientemente) esquecido que a prostituição é uma manifestação de via de mão-dupla – fazendo com que o estigma sobre ela recaia somente na profissional, mas que se “transmuta” em relação ao cliente, que é visto apenas como consumidor –, necessita tanto de quem venda seus serviços, como de quem o consuma, em busca da compra-venda de prazer, uma relação que, portanto, se faz a partir de duplas, como: prostituta e cliente, prestação de serviço e dinheiro, entre outras (ADLER, 1991, p. 10; PRADA, 2018; MOIRA, 2016; JULIANO, 2002, p. 95)⁵⁸⁷.

Embora já tenha aparecido anteriormente, a partir daqui, veremos mais especificamente a relação entre as *cocottes* e seus clientes. Se há poucos registros sobre eles no que diz respeito a uma prostituição mais barata e comum, ou mesmo se eles foram praticamente apagados tanto de obras literárias, quanto artísticas que tem como tema a prostituição, a situação se modifica quando se trata dos clientes do *demi-monde*: há fontes diversas sobre eles, inclusive presentes nos relatos das próprias cortesãs e fontes policiais. Isso se deve, segundo Lola Gonzalez-Quijano (2013, p. 1-4), por esse grupo de clientes pertencer a uma classe privilegiada, de amplo prestígio social e que, portanto, interessaria também por outros assuntos, além da forma de estar ligado com as *demi-mondaines*, fazendo com que se tornassem um grupo específico nas suas práticas com elas. Mesmo quando se tratava de cortesãs, muitas vezes quem eram elogiados eram seus amantes.

⁵⁸⁷ Simmel enfatiza essa relação entre cliente e prostituição, criticando não só a prostituição, mas todos aqueles que a consomem (SIMMEL, 1993, p. 6).



F. Fabiano, Le cœur a ses raisons... (O coração tem suas razões), *La Vie Parisienne*, nº24, 12 de junho de 1920, p. 388.

- Mas afinal, Gaston, por que você frequenta sempre as mulheres que se vendem?
- Minha querida amiga, as que se dão custam muito caro.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 135 – *Le cœur a ses raisons*



Georges Léonnec, L'avis du Diable (O aviso do diabo), nº51, 20 de dezembro de 1930, p. 1171.

- Mas não, sua grande besta! Você não dividiu tão mal como isso!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 136 – *L'avis du Diable*

Desde o século XIX, boa parte dos clientes das *cocottes* vinha da burguesia, que teve um rápido crescimento financeiro durante o período, sobretudo aqueles ligados à indústria e ao banco, a prostituição era vista por eles como mais uma forma dos hábitos de “consumação”, que parte da distinção entre “mulheres venais” e “mulheres honestas”, o que acarreta relações de tipos diversos com mulheres vistas como diferentes (CORBIN, 1982, p. 285-286; GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 43). De acordo com Mireille Dottin-Orsini, para o filósofo Proudhon (1996, p. 188): “[...] Os tempos modernos são os da ‘decadência’ pornocrática e *bancocrática*: ‘tudo é feito pelas mulheres’, que não mais querendo ser donas-de-casa, só podem ser cortesãs sustentadas. A sociedade inteira nas mãos das putas e dos banqueiros...” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 156).

Lola Gonzalez-Quijano analisa os três principais grupos de clientes, “que totalizam quase $\frac{3}{4}$ da clientela” no século XIX: “[...] os artistas e homens de letras (30%), os ‘homens do mundo’ ou os *viveurs* (35%)⁵⁸⁸ e os banqueiros e financistas (8,5%).” (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 3)⁵⁸⁹, a maioria deles são de algum modo influentes economicamente e socialmente (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 15). No nosso caso, a maioria dos clientes parecem burgueses ricos e são representados em sua grande maioria com os estereótipos vindos da literatura.

Em um ambiente interno (Fig. 135), um homem em pé e uma mulher sentada conversam, estão com roupas finas, combinando com o ambiente refinado no qual se encontram. É nesse cenário que Fabien Fabiano levanta uma questão interessante sobre a fluidez da categoria de prostituta no período: seriam prostitutas aquelas que se “dão custando muito caro” ou estas seriam apenas mais uma mudança comportamental geral das mulheres? De acordo com Susan Griffin (2003, p. 164-167) durante os anos 1920, por meio das mudanças de estruturas sociais, mulheres como Coco Chanel e Marion Davies, embora tivessem mantido relações sexuais em troca de posição e de “proteção” do seu mantenedor, não haviam sido

⁵⁸⁸ Segundo Gonzales-Quijano (2013), os *viveurs*, os *bons vivants*, formavam um grupo associado aos “aristocratas-boulevardianos” parisienses do século XIX, rejeitando a burguesia, buscavam constantemente se diferenciar dela, eram ricos que viviam de suas rendas, ociosos que levavam uma boa vida e costumavam frequentar o *demi-monde*, onde encontravam mulheres que lhes tiravam proveito, alguns termos são usados como sinônimos dessa figura, entre eles: *gadin*, *cocodès*, *gommeux*, *petit crevés*. Os *viveurs*, também conhecidos como homens do mundo, possuíam um amplo prestígio social, econômico, e cultural, não só por sua vida aristocrática, ocupando as regiões e os espaços mais valorizados, mas também pelo seu espaço na imprensa do período – homens do mundo. Diferente de outros grupos sociais, eles não costumavam publicizar seus casos com as cortesãs, ainda que tivesse uma boa relação com elas, seus encontros eram feitos frequentemente em locais particulares, entre eles as salas de restaurantes (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 19-23, 27-28). Essa “juventude dourada” se relaciona com as cortesãs, mas não se casava com elas, são conhecidos no século XIX por levar uma “vida de garoto”, na qual o homem casado se comporta como um homem solteiro (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 30-31).

⁵⁸⁹ « [...] les artistes et hommes de lettres (30%), les ‘hommes du monde’ ou les *viveurs* (35%) et les banquiers et financiers (8,5%).” (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 3).

consideradas cortesãs nesse período, pois as mulheres haveriam conquistado mais liberdade sexual. Provavelmente essa questão se relacionava muito a perda do status de cortesã como se tinha no século XIX e, nesse sentido, por ambas terem alcançado carreira de sucesso em outras áreas, a primeira como estilista, a segunda como atriz de Hollywood, adaptando a questão de classe a nova realidade social, assim como Sarah Bernhardt tentou apagar sua passagem como cortesã, mantendo somente sua fama de atriz renomada. De todo modo, embora essas *cocottes* não pudessem mais alcançar o prestígio de outrora, elas ainda eram vistas como prostitutas de alto padrão, de luxo.

Numa definição comum no século XIX a prostituta era relacionada à venalidade, consideravam as manteúdas como prostitutas, ao mesmo tempo em que o julgamento sobre elas dependia mais de suas relações de classe: eram aquelas que não poderiam escolher os seus clientes e que não sentiriam prazer, excluindo, desse modo, outras importantes formas de prostituição, como: a prostituição de alto luxo, como as cortesãs, as manteúdas e as mulheres que tinham outras profissões (CORBIN, 1982, p. 191-192). Assim, questões de classe e raça podem afastar ou aproximar uma profissional de ser associada com a sua profissão de prostituta (GRIFFIN, 2003, p. 27). No caso da Figura 135, a relação ou não, se tratava-se ou não de uma prostituta, dependeria muito do contexto social e econômico do qual se falava e se relacionava.

Em “O aviso do Diabo” (Fig. 136) Georges Léonnec parece retomar a “boneca” para adultos dada no natal de três anos atrás (Fig. 134). A mulher branca, de cabelos ruivos, com a mesma lingerie rosa, chora com o seu presente de natal dado por Noel – mas pelo conteúdo poderia ter sido mesmo Krampus –, um maço de ramos secos deixados dentro do seu par de sapatos. Desse modo, sabemos que ela foi punida, a bronca do diabo indica o motivo: um comportamento considerado ruim por papai Noel, o de se “dividir” muito bem. A figura que a consola é apresentada de forma ambígua: é tratado no masculino, mas utiliza e se assemelha, a não ser pelos chifres e cauda, com as senhoras mais antigas, retratadas em diferentes situações na revista. O diabo também aconchega a mulher de maneira dúbia, se de um lado tenta consolá-la, por outro a chama de “grande besta”, segundo ele, é claro que ela soube dividir muito bem. Essa divisão teria sido a partir do sexo com várias pessoas em troca de remuneração? O Santa parece ter esquecido sua própria indicação de uso feito anteriormente, talvez tenha achado que ela “brincou” demais ou com muitos. Assim como na imagem anterior de 1927, ainda que seja para simular a distância, ele continua parecendo pequeno perante ela e carregando uma carga nas costas, dessa vez um saco – que também lembra pelo formato e cor a cadeira utilizada antes –, mas agora carregada com várias caixas fechadas, de tamanhos bem menores. O salto temporal

entre elas nos faz pensar na possibilidade, pelo menos aqui, do declínio de uma sexualidade mais livre da mulher, pelo menos aos olhos dos (que voltaram a ser) mais conservadores.



G. Pavis, La journée d'une parisienne syndiquée (A jornada de uma parisiense sindicalizada), *La Vie Parisienne*, nº21, 24 de maio de 1919, p. 458, contracapa.

Oito horas de trabalho / oito horas de prazer / Oito horas de repouso

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

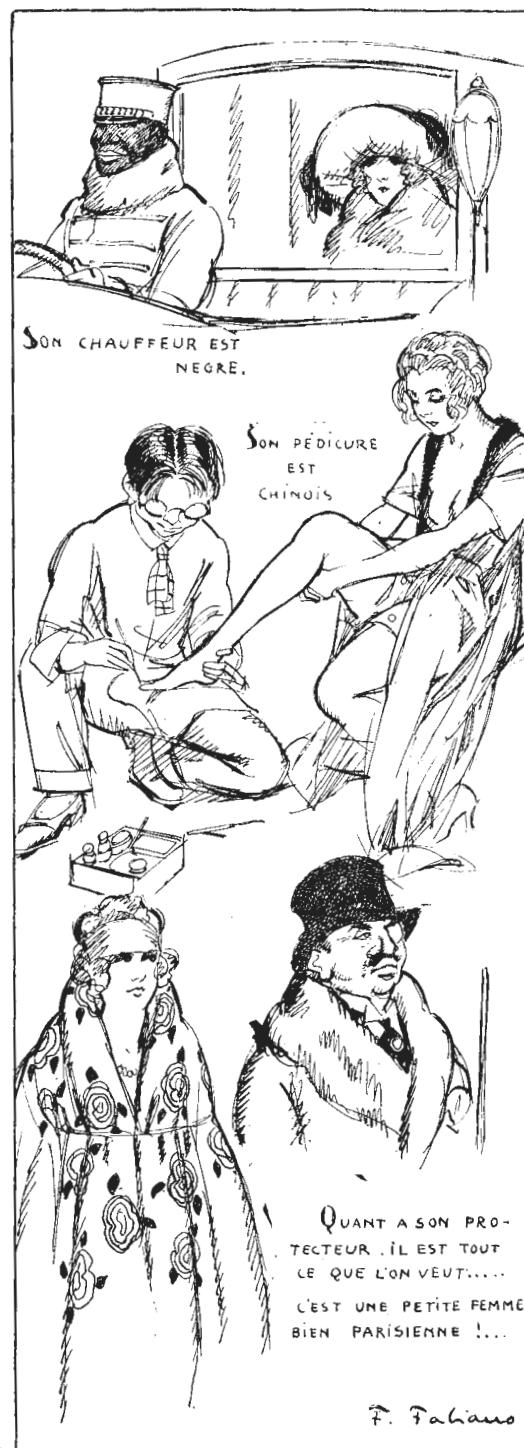
Figura 137 – *La journée d'une parisienne syndiquée*

“A jornada de uma parisiense sindicalizada” (Fig. 137) mostra a divisão do seu dia em três momentos, feitos de maneira equilibrada: trabalho, prazer e descanso, e cada um deles dividido em mais três modos. G. Pavis deixa claro sua posição sobre a prostituição, nesse caso, de luxo – pelos espaços que desfruta tanto em seu tempo livre, como trabalhando –, da que a percebe enquanto uma profissão, que assim como as outras também possui horários, obrigações e tempo para si, todas formas conquistadas pelo movimento sindical. Para o trabalho se encontra com seu modista, ajustando roupas necessárias para as ocupações da profissão; depois, vestindo pijamas listrado de vermelho e branco, de manga longas e calças ao lado de seu cachorrinho, encontra com um cliente bem mais velho, o qual lhe leva flores, provavelmente seu mantenedor oficial; por fim se coloca a escrever, talvez suas memórias como outras as fizeram, cartas para seus mantenedores/admiradores ou mesmo fazendo sua contabilidade. Em suas horas de lazer parece dividir com o mesmo acompanhante, um homem jovem, magro, muito branco, mas corado. É com ele que ela se sente à vontade para pular sobre seus braços, se arrumar com vestido luxuoso para frequentar um restaurante e assistir algo no teatro, usando um vestido decotado lateralmente e nos seios. Talvez fosse seu “amante do coração”, o xodó de uma prostituta, muitas vezes encarnado no próprio proxeneta, é aquele que não precisa pagar para se relacionar sexualmente com ela, ao mesmo tempo que sempre tem que dar espaço a um cliente pagante (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 13; ADLER, 1991, p. 16, 25; BEAUVOIR, 2016, p. 371). Alain Corbin diferencia o “amante do coração”, que seria aquele com quem a prostituta viveria o afeto, o seu preferido, geralmente com a idade e classe social mais próxima da sua – mas que não depende dele –, do proxeneta, aquele que vive sobre o trabalho das prostitutas, mas que pode ser o seu amante, aquele com quem ela vive (CORBIN, 1982, p. 231-232). Segundo Laure Adler (1991, p. 11), esse amante ainda poderia ser aquele com quem ela “[...] têm orgulho de sair, de passear, de ir ao restaurante, de ser vista. Esse amante é chamado de ‘le dessous’. Esse nome pode assumir várias significações aquele que está verdadeiramente escondido ou aquele que existe, enfim. [...]”. Também era comum ter algum cliente favorito, os mais belos e oriundos de famílias ricas poderia estar no topo da lista (ADLER, 1991, p. 99), seguidos pelos carinhosos, daqueles com quem sentiria mais prazer e ricos, essas qualidades poderiam estar associadas entre si ou mesmo manter uma gradação, de acordo com o gosto/necessidade de cada prostituta. Em seu horário de descanso ela toma banho de banheira, lê deitada em um sofá confortável, e dorme em uma cama também confortável, mas o momento é um tempo só dela, aparecendo sozinha, desfrutando da sua própria companhia.

AUTOUR D'UNE PARISIENNE



LA SOCIÉTÉ DES NATIONS



F. Fabiano, Autour d'une parisienne (Em torno de uma parisiense), *La Vie Parisienne*, nº02, 08 de janeiro de 1921, p. 30.

Em torno de uma parisiense / Seu massagista é sueco / sua camareira é inglesa / sua manicure e taróloga é cigana

A sociedade das nações / seu chofer é negro / seu pedicure é chinês / Quanto ao seu protetor. Ele é tudo o que a gente quer... / É uma mulherzinha bem parisiense!...

Fonte : Gallica / Biblioteca Nacional da França

Figura 138 – *Autour d'une parisienne*

Os amantes das *cocottes* de *La Vie Parisienne* são geralmente homens mais velhos e ricos, figuras que comumente se encontrava nas relações fora do espaço da revista, sendo representados como homens “domesticados”, como a exemplo o Conde Mussat por Naná (ADLER, 1991, p. 36-37), gordos na maioria dos casos e semicarecas.

Assim como na imagem anterior o termo “parisiense” é usado como sinônimo de *cocotte*, que possui, inclusive a figura de um protetor. Na Figura 138, de Fabien Fabiano, mostra-se uma “mulherzinha bem parisiense”, que insere o cosmopolitismo da cidade no seu cotidiano, ou o que o autor chamou de “a sociedade das nações”, através dos cuidados de profissionais de diferentes partes do mundo. Em cada um dos momentos em que elabora a sua coqueteria, ela se encontra mais vestida quando acompanhada por homens e com mais partes do corpo à mostra quando na companhia de outras mulheres, como se sentisse mais à vontade com elas sobre o próprio corpo, independente da situação: seja para que seja vestida por outra, seja quando tira cartas. Essas imagens reforçam os estereótipos profissionais associados à etnia que cada um pertenceria: “Seu massagista é sueco, sua camareira é inglesa, sua manicure e taróloga é cigana, seu chofer é negro, seu pedicure é chinês”. O homem negro ao contrário dos demais, que são assinalados pela sua nação/origem, é identificado apenas pela sua cor, sendo apagada qualquer outra noção de identidade e, nesse sentido, homogeneizando pessoas negras. Ainda que a figura do protetor também não ganhe uma nação específica, ela é justificada pela própria legenda: “Ele é tudo o que a gente quer”, podendo ser de qualquer lugar, desde que tivesse condições financeiras para manter todos os serviços pelos quais a *cocotte* recorre, bem como a outros luxos, de toda forma, assemelha-se aos demais clientes parisienses vistos em outras imagens. Interessante notar que é com essas duas figuras masculinas que a *cocotte* se encontra mais completamente vestida, pois ambos são aqueles que a relacionam diretamente com o mundo externo, público, seja na volta de carro, seja porque está elegantemente vestida para qualquer evento social. O seu protetor possui um ar esnobe, com olhar de superioridade, usando bengala, cartola, monóculos, bigode, gravata e um grande casaco de peles; ela o observa pelos cantos dos olhos, talvez como forma de assegurar a sua presença, que seria a “única” digna de ser notada por ela, uma vez que nos outros momentos, a não ser na presença do homem negro e chinês, ela aparece de olhos fechados. Quem sabe seja porque cada um deles deve ser apreciado para desfrutar do momento de relaxamento e por confiar nas pessoas e em seus serviços. Na companhia do motorista seus olhos são quase inteiramente preenchidos por preto, talvez por estar de chapéu e dentro de um ambiente com cobertura, enquanto quanto ao seu pedicure, tem os olhos mais baixos, motivado também pela posição do profissional em relação a ela.



Chéri Hérrouard, Un peu de philosophie (Um pouco de filosofia), *La Vie Parisienne*, nº11, 12 de março de 1921, p.224-225, (versão original).

O que é um homem? um ser pensante / Mas o que é a mulher? Um ser dispendioso

Figura 139 - *Un peu de philosophie*



Chéri Hérrouard, Le cadeaux qui plaisent aux femmes : de plumes, des poils, des cailloux... depuis le déluge c'est toujours la même chose ! (Os presentes que agradam as mulheres: plumas, pelos, pedras ... desde o dilúvio é sempre a mesma coisa!), *La Vie Parisienne*, nº02, 13 de janeiro de 1923, p. 30-31.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 140 - *Les cadeaux qui plaisent aux femmes*

Com exceção das imagens em que se tratam de moças muito juvenzinhas (não abordadas aqui), as mulheres de *La Vie Parisienne* não parecem incomodadas de terem clientes bem mais velhos do que elas, desde que estes sejam ricos, como veremos em outras imagens. Ao contrário das *cocottes* insatisfeitas Georges Léonnec (Figs. 106, 107), seja por uma boa ou má razão, Chéri Hérourard faz as suas mais felizes.

Em “Um pouco de filosofia” (Fig. 139) Chéri Hérourard demanda e ele mesmo responde sobre: “O que é um homem? um ser pensante / Mas o que é a mulher? Um ser dispendioso”. Brincando com as palavras (*dé*)pensant(e) o artista aproxima sonoramente as palavras de sentidos diferentes, que na tradução perde o jogo de palavras: *pensant* como “pensante” (pensando, a pessoa que pensa) parece causar em termos de semelhanças na escrita a derivação da palavra *dépensante* que em tradução é a pessoa que gasta, que faz despesas, mas que também poderia ser associada nesse jogo como aquela que não pensa e por isso gasta. Andando na rua uma *cocotte* para diante da estátua *O pensador*, de Rodin, indicado em partes pela descrição cortada da obra, como da posição e cor da estátua. Ela o observa admirada, com uma expressão de dúvida no rosto, e com uma das mãos na cintura, como se estivesse prestando atenção. No entanto, as suas questões filosóficas parecem caber em uma caixa de presentes/compras que leva consigo, com vários pontos de interrogações. Ao lado, ambas figuras são reforçadas pelos seus duplos⁵⁹⁰: a de um homem mais velho quase que na mesma postura que a estátua e a jovem que parece ter respondido todas as suas questões, pulando de felicidade com todas as coisas que comprou/ganhou: perfume, roupas, lingerie, joias, demonstrando zero preocupações. Até mesmo a caixa com as suas perguntas não aparece mais. As roupas em seu ombro possuem etiquetas que indicam que pagou um bom preço, seja por uma estar com desconto, seja pela outra ser uma peça de segunda mão. Essas “pechinchas” podem ser interpretadas de várias maneiras: que toda a pessoa que paga mais barato do que o preço original se sente mais confortável e astuciosa por acreditar numa poupança; assim, podendo comprar mais coisas, por ter direcionado melhor o dinheiro; como resquício de sua origem em uma classe mais popular; ou como todas alternativas ao mesmo tempo. O cliente assume uma posição ambígua: se de um lado ele ainda é aquele que pensa, parecendo descontente e olhando a situação com crítica, seu pensamento é voltado diretamente para todas aquelas onerações; distanciando-se, desse modo, da imagem idealizada da escultura de Rodin, que é visto como alguém que reflete sobre questões filosóficas mais profundas do mundo. É como, se de certo modo, ele que tanto “pensa” fosse deixado para trás por uma jovem pintada

⁵⁹⁰ No original há as expressões *roseu pensant* e *rose dépensant* para se referir aos personagens masculinos e femininos logo abaixo das imagens, que não aparecem na versão impressa da revista.

como frívola. O seu desejo por ela, seja para manter certo status social, seja por questão sexual ou os dois, faz com que ele seja cobrado pelo próprio Belzebuth, como se a jovem tivesse feito suas compras no inferno, com o diabo. Qual era o preço a ser pago por um cliente de uma cortesã de luxo? Assim, é como se ambos personagens tivessem preços a ser pagos por aquilo que “consomem”, mas diferente do homem, a *cocotte* não parece se importar nem um pouco com isso.

A felicidade estampada na cara das *demi-mondaines* de Hérrouard, continua dois anos após (Fig. 140). Quer dizer, mesmo muito, mas muito antes. Imageticamente faz referência à pré-história, textualmente ao dilúvio, usados como uma forma de falar que desde sempre as mulheres apreciaram as mesmas coisas, continuando com o gosto pelos presentes caros, difíceis de encontrar, ainda em 1923. Cada pórtico faz referência a uma temporalidade: a da esquerda, como costuma ser, a mais antiga, neste caso a pré-histórica, tendo em seu topo as referências de tudo aquilo que originaria os seus presentes: animais de grande porte, cobiçados por suas peles e/ou presas e chifres, mostrando as armas utilizadas para suas conquistas: lanças e instrumentos de ossos. Justificado pela representação usual do contexto pré-histórico, o corpo da jovem aparece mais descoberto. Se antigamente seus presentes vinham por meio de um homem provedor pela força, na contemporaneidade viriam por meio de um provedor financeiro, com suas armas ilustradas acima deles, no pórtico direito: caneta, talão de cheque, dinheiro e carteira. Acima, caixas de presentes de tamanhos e modelos diversos. A forma como cada um as presenteia também é diferente, mudando os acabamentos das peças, muito rústicos na pré-história, a refinados nos anos 1920. As plumas que antes eram entregues diretamente junta a ave, depois se tornaria um leque, a mesma coisa acontece com a pele de urso, que primeiro surge com garras, e depois só a sua maciez é valorizada. Força e vigor na primeira, provenientes de um homem com atributos considerados viris – músculo, barba, coragem –, delicadeza e sofisticação na segunda – vindas de um homem mais velho, magro, meio careca, necessitando de óculos. Cada qual ao seu modo atenderia as mesmas demandas. Ambos personagens parecem espelhados em seus oferecimentos e reações de emoção e felicidade perante os mimos. No entanto, há um rebatimento de temporalidades que, se por um lado afirmam as mesmas coisas e valores para as mulheres, numa construção de seres imutáveis relacionadas à sua suposta “natureza” do eterno feminino; por outro mostraria a “evolução do homem”, que já não precisa utilizar da força para conseguir o que quer, mas consegue por meio da intelectualidade e dos bolsos cheios.



Chéri Hérouard, La finance aux pays du tendre (A finança no país da ternura), *La Vie Parisienne*, nº07, 15 de fevereiro de 1924, p. 156-157.
 Investimento de rendimento fixo / cupons / rendimentos variáveis / a quem me agrada - moeda / As surpresas do câmbio – grandes turbulências no mercado paralelo / Os sinais exteriores da riqueza
 Especulação / Obrigação / Ação / Oferta/ Realizações / Controle

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 141 – *La finance aux pays du tendre*

Se na literatura e nas imagens a representação do homem arruinado por “devoradoras” de suas fortunas é algo comum, na vida, são raros os casos em que uma situação assim teria acontecido, geralmente, nesses casos, os gastos com as cortesãs são apenas um dos seus escoadouros, sendo os outros os jogos e as apostas (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 26).

Em “A finança no país da ternura” (Fig. 141), Chéri Hérourard preenche o pôster central, de maneira semelhante as imagens anteriores, com as várias atividades feitas por uma *cocotte*, mas dessa vez, quase todas elas dizem respeito sobre suas relações com diferentes clientes, mais especificamente a questão financeira ligada à sua profissão e a forma de administrá-la. Mostrando que o valor pode variar dependendo de uma série de fatores, estando de acordo com o posicionamento de Laure Adler (1991, p. 9) e Amara Moira (2016), para as quais o preço pelo trabalho das prostitutas pode ser negociável a partir: da duração do serviço, como o tempo que se espera entre um cliente e outro; o simpatizar ou não com o cliente; as condições físicas e emocionais no dia, entre outros. Segundo Simone de Beauvoir as prostitutas teriam nojo da maioria dos seus clientes (BEAUVOIR, 2016, p. 379), mas para Amara Moira (2016, p. 73) essa questão seria diferente, a prostituição a teria dado a possibilidade de gostar e sentir prazer com corpos fora do padrão “[...] (lógico que é preciso colaboração dos clientes, me tratem bem, me pagarem bem, e por aí vai).”. A *cocotte* mostra diferentes técnicas para conseguir manter seu status. Para o “investimento de rendimento fixo” se veste de pijamas de cetim rosa, paparica um senhor velho, com barriga proeminente, pele flácida e de cabelos brancos, que está sentado em uma poltrona, seu “bilubilu” no queixo do homem e a visão sobre seus seios são suficientes para que ele retire o dinheiro da carteira. Os “cupons” podem ser achados no meio de suas caóticas compras. Os “rendimentos variáveis” provêm de clientes fortuitos, que lhe interpelam na rua, mesmo estando coberta da cabeça aos pés. O câmbio também pode causar “grandes turbulências no mercado paralelo”, quando a *cocotte* é pega com outro homem pelo marido ou mantenedor oficial, podendo ocasionar três perdas de renda: a do traído, a do “traidor” e a sua combinação, todos parecem surpreendidos pelo câmbio. A prostituta também pode sinalizar seu bom desempenho profissional ostentando por meio da riqueza de suas roupas refinadas: vestido bordado, um colar de pérolas, um chapéu/turbante, um casaco de pele, brincos pendentes, com exceção do chapéu todos são elementos longos, para enfatizar suas posses, aliados a roupas e acessórios, sua pose e nariz empinado e ar de superioridade. A “especulação” financeira é sinalizada na relação entre um homem bem mais velho e a jovem: acompanhado por um gato, ele está sentado em um poltrona, colocando os pés num instrumento para aquece-los, ele é velho e raquítico, usa óculos, possui calombos na careca e cabelos longos nas laterais da cabeça, direciona-se a juvenzinha que boceja e que está ali por

obrigação, como se lhe desse alguma lição; no mercado, segundo o dicionário Priberam, especular significa: “Operação de resultados incertos e arriscados mas de grande vantagem se for bem sucedida”, enquanto que no sentido figurado quer dizer: “engano, logro; exploração”⁵⁹¹, ambos os sentidos parecem fazer parte da técnica da *cocotte*, relacionar-se com alguém tão mais velho, poderia lhe render alguma fortuna se este morresse logo e lhe deixasse alguma herança, enganando-o pela sua atenção, mesmo que de forma não muito eficiente. Na “ação” pode se jogar num baile de carnaval (a julgar pela data da revista), dançando com um homem vestido de Pierrot, investindo, desse modo, em alguém que sabe que a valorizaria e faria tudo por ela enquanto “Colombina”. Na “oferta” ela se despe quase por completo, ficando apenas com suas joias, meias 7/8 e sapatos, convidando o público a participar do negócio por meio do gesto do dedo indicador de “venha cá”. A quem lhe agradaria, ela daria seu coração ou ao menos uma moeda com seu símbolo, como se ela também pudesse bancar por aquilo que desejasse. Ela consegue estabelecer “realizações” ao se encontrar deitada na cama com alguém que lhe tira a roupa, mas não ficamos sabendo de qual cliente se trata, se seria um dos anteriores ou outro nunca conhecido por nós – talvez para não desagradar nenhum leitor em particular –, pois, a cena é “censurada” pelo “controle” feito pelo próprio amor, um cupido que anota dez traços na sua grande prancheta, seria o número de clientes atendidos no dia ou o número de orgasmos e prazeres que teria alcançado? Toda essa economia de finanças demonstrada por Hérouard aponta para um aspecto comum mesmo na prostituição de luxo, de que era usual possuir vários clientes/amantes.

Os clientes das cortesãs costumavam ostentar por meio delas, constituindo a manutenção do “luxo” através dos desembolsos mais usuais, mas também com presentes caros dados a elas, assim, era “[...] uma despesa destinada a demonstrar status social, um modo de vida e uma personalidade [...]”⁵⁹², opondo-se à burguesia e aos seus valores de economia (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 27), esse mesmo aspecto de ostentação por meio das mulheres com quem se relacionam também é abordado por Dottin-Orsini (1996, p. 67) e Lipovetsky (2005, p. 70). No entanto, logo essa forma vai passar a ser utilizada também pelos clientes burgueses, e é o que podemos ver em muitas das imagens de *La Vie Parisienne*. Os homens de finanças na literatura, amantes das *cocottes*, usualmente acabam não encontrando freio para realizar todos os desejos de suas protegidas (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 38).

⁵⁹¹ “especulação”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/especula%C3%A7%C3%A3o> [consultado em 12-06-2021].

⁵⁹² « [...] une dépense destinée à mettre en valeur un statut social, un mode de vie et une personnalité. » (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 27).

Várias transformações já vinham ocorrendo no *demi-monde* como o seu próprio declínio, assim como a mudança do modelo aristocrático e a “queda” dos *viveurs*, sendo substituídos pelo modelo burguês de costumes e valores dos clientes ricos (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 34). Esses homens de finanças banqueiros e industriais⁵⁹³ “enriqueceram rapidamente” ao longo do século XIX, o que fazia com que pudessem pagar pelo estilo de vida de uma cortesã de alto padrão, sendo um cliente encontrado não só na vida “real”⁵⁹⁴, mas também como personagens frequentes na literatura do mesmo período, onde geralmente são apresentados de modo caricatural, no qual as mulheres que ficam com ele estão interessadas somente em seu dinheiro, em status, sendo constantemente manipulados por elas, podendo conquistar os seus clientes “da Bolsa”, ali perto no Boulevard (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 34-37). É comum na literatura encontrar o banqueiro de forma estereotipado enquanto um homem mais velho, baixo, com barriga proeminente, careca ou de cabelos grisalhos (ou ambos), associados à depravação, corrupção, gula, comumente passados para trás por uma mulher, ao mesmo tempo que tentam manter as aparências, como no caso do personagem Steiner, de *Naná* (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 35; ZOLA, 2003), estereótipo também recorrente para a elaboração dos clientes das *cocottes* de *La Vie Parisienne*.

As três últimas imagens de Chéri Hérouard colocam as mulheres como especialistas em conseguir todo o dinheiro e luxo que quisessem, arrancando facilmente cheques de seus amantes. Essa técnica, havia sido tema de uma pequena crônica em 1920:

Um mecanismo muito simples e eficiente acabou de ser descoberto nos Estados Unidos. É uma *máquina de passar cheques*, que é surpreendentemente adaptável a todas as circunstâncias. / O dispositivo, assim que surge a necessidade de dinheiro, atua em poucos instantes. Tira o talão de cheques do bolso do proprietário, coloca-o automaticamente sobre a mesa, as notas necessárias são rapidamente colocadas sobre ele e, sem que o proprietário tenha de se preocupar com a quantidade ou o uso que lhe será dado, produz a assinatura quase imediatamente. A máquina separa então o cheque e arquiva-o numa pequena carteira *ad hoc*. / O nome deste maravilhoso mecanismo? / Nem procurem, é a mulher. (Hervé Laudwick, Uma invenção extraordinária, *La Vie Parisienne*, nº20, 15 de maio de 1920, p. 298)⁵⁹⁵.

⁵⁹³ Em sua pesquisa Gonzalez-Quijano levantou vinte e cinco homens ligados ao mundo das finanças, representando um total de 8,5%, mas que não são privilegiados nas fontes policiais (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 35-36).

⁵⁹⁴ Muitos deles seriam homens casados, que levavam uma vida dispendiosa, mantendo relações com as *cocottes* (Émile Zola apud GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 35).

⁵⁹⁵ « On vient de découvrir aux États-Unis un mécanisme extrêmement simple et efficace. C’est une *machine à tirer des chèques*, qui s’adapte étonnamment à toutes les circonstances. / L’appareil, aussitôt que le besoin d’une somme d’argent se fait sentir, agit en peu d’instant. Il prend le carnet de chèques dans la poche du propriétaire, le place automatiquement sur la table, les mentions nécessaires y sont rapidement placées et, sans que le propriétaire ait à se préoccuper du montant ou de l’emploi qui en sera fait, produit la signature presque immédiate. La machine détache alors le chèque et le classe dans un petit portefeuille *ad hoc*. / Le nom de ce merveilleux mécanisme ? / Ne cherchez pas, c’est la femme. » (Hervé Laudwick, *Une invention extraordinaire*, *La Vie Parisienne*, nº20, 15 de maio de 1920, p. 298).

Essas mulheres, embora não fossem desenhadas literalmente como máquinas como a Figura 132, poderiam adotar suas práticas com muita facilidade e ainda com mais eficiência que uma delas. Mostrando que as mulheres burguesas tinham habilidades próximas, quando necessário a elas, daquelas associadas as *cocottes*. As cortesãs, as *cocottes* são acusadas por levar os homens à ruína, dilapidando a sua fortuna (BENOÎT, 1998, p. 37-38).

Muitas vezes, sobretudo aos “novos ricos”, ter relações com uma cortesã era “visto como uma imitação de práticas galantes aristocráticas, o que explicaria à procura de amantes particularmente valorizadas”⁵⁹⁶, mas não seria para eles uma simples imitação: usualmente mantinham como “protegidas” as “mulheres mais famosas de seu tempo”, ter uma delas ao seu lado era uma forma de subir de status e círculos sociais e “integrar-se às suas redes de sociabilidade e poder”⁵⁹⁷, assim como, fazer um “bom casamento”, associando-se a duas estratégias que utilizavam as mulheres para se estabelecer em novos patamares, ganhando terreno em várias frentes: as amantes preenchiam os espaços que às mulheres casadas não ficava bem circular e vice-versa, assim, cada qual a seu momento/espço, aumentaria o poder de sociabilidade⁵⁹⁸ do homem, mostrando o aspecto paradoxal da moralidade burguesa, que se alimentava tanto de práticas adaptadas da aristocracia quanto novas (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 38-45). Se para a autora manter uma amante o aproximava das práticas aristocráticas, por outro ela o afastava das práticas burguesas (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 41), no entanto, essas práticas são vistas por nós como forma da manutenção própria moralidade burguesa e do seu duplo padrão sobre a sexualidade.

Como vemos nas imagens de *La Vie Parisienne* as *cocottes* e outras profissionais ligadas à “alta prostituição” nas relações com os seus clientes burgueses funcionavam também como símbolo de riqueza que atendia a necessidade de sua moralidade, a de separação de dois tipos femininos: a mulher “honrada” e a “venal” : “[...] Se tantos banqueiros ou empresários mantinham amantes, é também porque suas esposas eram mais difíceis de transformar em signos de suas riquezas.” (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 43)⁵⁹⁹.

⁵⁹⁶ « [...] a souvent été perçu comme une imitation des pratiques galantes aristocratiques, ce qui expliquerait la recherche de maîtresses particulièrement valorisantes. [...] » (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 38).

⁵⁹⁷ « [...] d’être intégrés à ses réseaux de sociabilité et de pouvoir. [...] » (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 40).

⁵⁹⁸ Além disso, a relação com as prostitutas poderia gerar informações privilegiadas para aqueles que trabalhavam com finanças, pois muitas vezes funcionavam como centro de sociabilidade (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 43).

⁵⁹⁹ « [...] Si autant de banquiers ou d’hommes d’affaires entretenaient des maîtresses, c’est aussi parce que leur femme était plus difficilement transformée en enseigne de leur richesse. » (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 43).



René Vincent, – *Comment est-il ?* (Como ele é?), *La Vie Parisienne*, nº05, 04 de fevereiro de 1922, capa.

– Como ele é? – Talvez seja o tipo da Madame... mas não é o meu!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 142 – *Comment est-il ?*



Vald'Es, *Un excursionniste en chambre* (Um excursionista em seu quarto), *La Vie Parisienne*, nº37, 12 de setembro de 1925, p.726.

– Se isso não for vergonhoso!... Um viajante que você nem conhece... que chegou ontem à noite e já saiu hoje de manhã!

– E o que você quer?... Ele era um motorista... Ele me disse que costumava evitar a estrada errada e beijar a boa...

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 143 – *Un excursionniste en chambre*

As duas imagens anteriores apresentam o cliente para fora do quadro, deixando com que nossa imaginação cumpra o papel de imaginá-lo.

Uma cortesã com um vestido luxuoso preto, em um ambiente que também denota posses (Fig. 142), como a cômoda com decoração chinesa, o vaso chinês, o grande espelho, bem como a presença de uma empregada doméstica que lhe atende, mostra status social privilegiado. A empregada apresenta um cartão, de um possível cliente, sobre uma bandeja fina, a jovem parece estar curiosa sobre a sua aparência, a qual a senhora lhe responde: “Talvez seja o tipo da Madame... mas não é o meu!”, como seria ele para a empregada não mostrar nenhum interesse? Seria mais um homem velho e rico? Ela seria lésbica? Ele seria feio? Poderíamos argumentar levando em conta a forma como a maioria dos clientes das cortesãs são tratados: homens bem mais velhos que elas; meio carecas, gordos ou muito magros, mas muito ricos. Assim, enquanto a cortesã se sujeitaria a ficar com qualquer um desses em troca de ser muito bem paga, sua funcionária não achava a mesma opção válida para ela por uma questão de gosto. O humor era apelado em relação as aparências de ambas: a que vive em parte pela aparência não se importa a qual for a de seu cliente, enquanto a empregada doméstica, que se difere em idade e rosto desenhados como padrões na revista, demonstra desdém pela aparência do cliente de sua patroa. A relação de poder entre ambas para se inverter nesse caso, pelo menos aos olhos da empregada, que pode escolher seus amantes.

Contrastando com ela a Figura 143, desenhada por Vald’Es em 1925, aborda uma forma de sexualidade/prostituição pouco tratada em *La Vie Parisienne* a de uma classe social mais popular, praticada em um espaço doméstico mais simples. Uma jovem está sentada em uma cama bastante simples, os elementos e a estrutura do quarto bem como a senhora em pé na porta e um galo na janela (querendo participar da fofoca) remetem a uma casa ou hospedaria situada no campo, talvez na estrada – a prostituição era menor no campo (CORBIN, 1982, p. 226). A senhora na porta é muito diferente da mais jovens, cada uma servindo como uma forma de acentuar as especificidades de cada uma delas: a jovem tem cabelos curtos, um cigarro no canto da boca, usa uma combinação que não pode ajeitar direito deixando parte dos seus seios à mostra, meias 7/8 pretas e sapatos finos e é magra; a mulher em pé está coberta da cabeça aos pés, tendo somente o rosto e a mão visíveis, com várias camadas de roupa e inclusive carrega mais um tecido em um dos braços, seu rosto é mais redondo, assim como suas formas. A caracterização de cada uma delas também funciona para que o diálogo entre elas seja mais facilmente identificável entre quem critica e quem se defende: a mulher em pé recrimina a jovem: “– Se isso não for vergonhoso!... Um viajante que você nem conhece... que chegou

ontem à noite e já saiu hoje de manhã!”, enquanto a outra se justifica: “– E o que você quer?... Ele era um motorista... Ele me disse que costumava evitar a estrada errada e de beijar a boa...”.

Na literatura do século passado se falava de mulheres “perdidas” ou “desviadas” para se referir as prostitutas, mas a metáfora de perder a orientação ou o caminho, o *bom caminho*, tinha uma nuance interessante: a mulher desviada não era a que *estava* perdida, senão a que *era* perdida. Assim, a ênfase não era colocada sobre um comportamento pontual e passageiro, mesmo que fosse visto como perigoso ou mesmo repudiável, uma vez que a ideia de alguém que perde o seu caminho implica ao mesmo tempo que o caminho existe e pode ser encontrado novamente. O se fazia era derivar a construção gramatical para uma essencialização da perda. A prostituta é verbalizada como alguém intrinsecamente afastada da vida *normal*, alguém profunda e definitivamente marginalizada. Além disso, esta marginalização foi atribuída a defeitos internos da marginalizada. Assim, outros eufemismos sinônimos falavam de “mulheres más”. (JULIANO, 2002, p. 45, grifo no original).⁶⁰⁰

O posicionamento de cada uma reflete para um modo mais conservador de se pensar a sexualidade e outro mais aberto: o qual vê que não teria problema algum em se relacionar com um desconhecido e apenas por uma noite, tendo uma relação sexual passageira com um motorista que buscava sempre pegar “boas estradas”, podendo se referir a beleza da jovem ou ao caminho certo de prazer encontrado. Talvez, se no sentido proposto por Juliano logo acima, ela não fosse uma profissional de fato, mas apenas alguém que buscava ter maior liberdade sexual.

O restaurante é o cenário das últimas duas imagens abordadas neste tópico, cenário que mostra dois momentos distintos da vida das prostitutas: uma que acredita que é uma *cocotte*, e a outra que parece ser de fato uma *cocotte*, mas que está pensando em deixar a prostituição.

⁶⁰⁰ “En la literatura del siglo pasado se hablaba de mujeres ‘perdidas’ o ‘extraviadas’ para referirse a las prostitutas, pero la metáfora de perder la orientación o el camino, el *buen camino*, tenía un interesante matiz: la mujer extraviada no era la que *estaba* perdida, sino la que *era* perdida. Así, el acento no se ponía en una conducta puntual y pasajera, aunque fuera vista como peligrosa o incluso repudiable, ya que la idea de alguien que pierde el camino implica al mismo tiempo que el camino existe y que puede ser reencontrado. Lo que se hacía era derivar la construcción gramatical hacia una esencialización de la pérdida. La prostituta se verbaliza como alguien intrinsecamente alejada de la vida *normal*, alguien profunda y definitivamente marginal. Además, esta marginalización se asignaba a defectos internos de la marginada. Así otros eufemismos sinónimos hablaban de ‘malas mujeres’.”. (JULIANO, 2002, p. 45, grifo no original).



Henry Fournier, Question de cabinet... particulier (Questão de gabinete... particular), *La Vie Parisienne*, nº45, 08 de novembro de 1924, p. 968, contracapa.

As mulheres do mundo, meu p'queno?... Eh! Bem, eu vou te dizer: não são outra coisa que galinhas, que não sabem conversar e nem sabem se portar em sociedade!...

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 144 – *Question de cabinet... particulier*



Georges Léonnec, – ... Alors, il me prend des envies de redevenir honnête... (– ... Então, estou com vontade de voltar a ser honesta), *La Vie Parisienne*, nº02, 14 de janeiro de 1928, capa.

- ... Então, estou com vontade de voltar a ser honesta
- Oh, mulher! Não hoje!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 145 – *Alors, il me prend des envies de redevenir honnête*

Henry Fournier em “Questão de gabinete particular” (Fig. 144) apresenta um casal formado por uma mulher e um homem numa parte privativa de um restaurante. O artista ironiza a fala da mulher, o que ela pensa das “mulheres do mundo”, em relação ao próprio comportamento: “As mulheres do mundo, meu p’queno?... Eh! Bem, eu vou te dizer: não são outra coisa que galinhas, que não sabem conversar e nem sabem se portar em sociedade!...” A mulher fala como se ela não compartilhasse dos mesmos modos de uma “mulher do mundo”, uma “galinha”, mas suas práticas indicam o contrário, enquanto está à mesa em um restaurante luxuoso, age como se estivesse fazendo sua *toilette*, penteando o cabelo e olhando para o espelho presente em sua bolsa. Mas não é somente ele que parece deslocada, o seu companheiro senta mais à vontade em sua poltrona, além disso o jogo de iluminação e sombra sobre seu rosto faz com que ele aparente ter uma maquiagem de palhaço, acentuando a impressão pelo seu nariz vermelho, como se ele estivesse feito sendo de bobo por ela e por ele também não saber se comportar com base na etiqueta burguesa. Para Assunção (2012, p. 158) a *demi-mondaine* é vista como uma figura que borra as fronteiras, não pertencendo especificamente a nenhum lugar, escaparia das definições binárias pautadas nos tipos contrários de feminilidade e de classe⁶⁰¹. Os dois parecem ser personagens de classes mais baixas que enriqueceram, demonstrados nas roupas e acessórios de ambos e também pelo local que frequentam, e que tentam imitar o estilo de vida das classes mais altas, mesmo que ainda não consigam fazer com perfeição: ao utilizar acessórios associados as classes mais abastadas, as classes mais baixas buscavam “cruzar as fronteiras de classe”, por meio de seus símbolos de posição social, no entanto, de acordo com Diana Crane (2013, p. 82, 88) “[...] A pessoa que ascende mantém certas características de sua origem. [...]”. Desse modo, a prostituta ainda não teria alcançado uma das técnicas básicas da performatividade das *cocottes*: a de uma boa atuação.

O termo “mulher honesta” é abordada em uma das capas criadas por Léonnec (Fig. 145). Um jovem senhor e uma *cocotte* dividem a mesa em um restaurante, sentando-se lado a lado. O copo sobre a mesa, longe dela, pode indicar o movimento que ela fez de se aproximar de seu cliente para partilhar dos seus sentimentos. A mulher ruiva, de cabelos curtos e branca usa maquiagem bem marcada nos olhos, bochechas e boca, contrastando com a sua pele, ela usa pulseiras, colar, brinco e um vestido com decote lateral profundo. O homem também branco, mas um pouco mais moreno, possui cabelo preto engomado e veste um smoking, adornado por uma flor na lapela, usa um anel no dedo mindinho. Ela diz que “está com vontade

⁶⁰¹ Em *Naná* as fronteiras entre as classes sociais parecem se diluir algumas vezes, principalmente quando a personagem principal incorpora valores da classe média e quando circula em diferentes camadas sociais (ZOLA, 2003).

de voltar a ser honesta”, ou seja, a não trabalhar mais como prostituta, mas essa afirmação é confrontada com a sua aparência de “pouca vontade”, de tédio: seu olhar está pesado, ela também apoia seus cotovelos sobre a mesa enquanto segura seu rosto com as mãos, levando o dedo mindinho até a boca, o que reforça a ideia de pensamento gerado pela sua fala. A expressão da mulher é sobre a sua pouca vontade em deixar de fato essa vida ou pela afirmação do seu cliente, de pelo menos “não hoje”? O homem, que deve ter pago os seus serviços por aquela noite, rejeita a ideia de que ela se torne “honesta” enquanto estiver com ele, não é isso que ele espera.

A relação as prostitutas de luxo não estavam ligadas apenas por um fator, desejo por elas, um mal casamento, etc, ser vistos com elas em locais públicos, não significava necessariamente que o sexo seria algo certo, mas antes fazia parte de um convívio de “redes e relações de sociabilidade masculina” (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 2, 23; ADLER, 1991, p. 35). Levar as cortesãs para locais públicos ou tornando sua relação de saber público, poderia garantir a ambos, prestígio e posição social, mas não estava restrita somente a isso:

[...] A nosso ver, se o atendimento e a manutenção de mulheres galantes eram tão difundidos entre os homens da Bolsa, é porque atendiam a necessidades sociais específicas desse grupo, que não se limitavam à simples devassidão ou a um ingênuo desejo de imitação aristocrática. (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 42).⁶⁰²

3.8 “Onde o leitor começa a compreender quem é o fantoche desta história”⁶⁰³

Os homens que pagam por sexo têm medo das mulheres. Pagar não lhes dá nenhum poder sobre nós. Pelo contrário, os coloca em uma situação de inferioridade. Ele é o cliente, e a prostituta coloca todos os clientes na mesma cesta e é, portanto, superior a eles. (Emma Becker, 2019).

⁶⁰² « [...] À nos yeux, si la fréquentation et l’entretien des femmes galantes étaient si répandus parmi les hommes de Bourse, c’est qu’ils répondaient à des besoins sociaux spécifiques à ce groupe, qui ne se résument pas à la simple débauche ou à un naïf désir d’imitation aristocratique. » (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 42).

⁶⁰³ LOUÏS, Pierre. *La femme et le pantin*, 1984 [1898], p. 63. “Esse obscuro objeto do desejo”, a tradução do título em português a qual tivemos acesso, baseou-se antes na adaptação fílmica do livro por Luis Buñuel (1977), adaptado do livro, do que o sentido original. Há apenas uma passagem em que o personagem D. Mateo afirma se interessar apenas por mulheres morenas, como Conchita, não tendo se relacionado com mulheres loiras: “Sempre ignorei esses pálidos objetos do desejo.” (LOUÏS, 1984, p. 31). O livro de LouÏs foi ainda adaptado para o cinema por outros diretores, como: Jacques de Baroncelli em *La femme et le pantin* (1928); Josef von Sternberg, com o filme *The Devil Is a Woman* (1935), estrelado por Marlene Dietrich; por Julien Duvivier, com homônimo ao livro (1959).

Talvez o fato de pagar pelo sexo e pelo prazer, como apontado na citação, seja para o homem um aspecto ambíguo: o sentir prazer por pagar, ao mesmo tempo que o coloca em posição mais vulnerável: são elas que o conhecem de fato, em sua “nudez”, é para elas que mostram suas fraquezas, seus desejos mais íntimos, e experimentam uma maior liberdade sexual, são elas que possuem mais conhecimento do que o esperado para mulheres “honestas” sobre eles (PRADA, 2018, p. 85-94; MOIRA, 2016, p. 180; JULIANO, 2002, p. 13):

[...] fazer o homem – pagar [...] é transformá-lo em instrumento. Com isso a mulher nega-se a sê-lo: talvez o homem pense *tê-la*, mas essa posse sexual é ilusória; ela é o que *tem* no terreno muito mais sólido da economia. Seu amor-próprio está satisfeito. Pode entregar-se às carícias do amante, não cede a uma vontade estranha, o prazer não lhe poderá ser “infligido”, se apresentará antes como um benefício suplementar; não será “tomada” porquanto é paga. (BEAUVOIR, 2016, p. 379).

Ainda que a intimidade mostrada pelos artistas de *La Vie Parisienne* não chegue a mostrar relações sexuais explícitas, vemos seus desejos, as trocas de interesses, tendo nessas imagens acesso à parte desse aspecto íntimo do casal mantenedor/*cocotte*.

A “revanche” dos homens sobre a situação a qual Vald’Es se referia (Fig. 133) é analisada nessa última seção. Nela vemos que os “verdadeiros” bonecos manipuláveis não são as prostitutas, mas sim seus clientes, como também já foi apontado em outros momentos do capítulo. Aqui os homens aparecem metafórica e literalmente como objetos, marionetes e fantoches das *cocottes*, são feitos de “bobo” (in)voluntariamente por elas.

Como vimos, a imagem da mulher como um ser manipulador possui uma longa tradição no repertório imagético e textual europeu, entre as referências diretas as quais os artistas da revista costumam se dirigir está um livro do final do século XIX: *La femme et le pantin* (1898), de Pierre Louÿs⁶⁰⁴, o qual o autor faz uma dedicatória a seu amigo que teria sido feito de bobo por uma mulher.

Em linhas gerais o livro⁶⁰⁵ apresenta a narrativa do espanhol dom Mateo Diaz entre seus 38-40 anos, sobre seu relacionamento com Concepción Perez (Concha, Conchita) entre

⁶⁰⁴ Pierre Louÿs “foi um escritor com tendências subversivas” (ASSUNÇÃO, 2011; 2012) amplamente reconhecido pelos seus escritos pornoeróticos, sexuais, de sedução, em que traz a mulher como sua personagem preferida e principal, apontando para suas múltiplas facetas. Pierre Louÿs tinha preferência por personagens jovens, que frequentemente tinham relações com outras mulheres ou eram lésbicas, apesar de muitas cenas serem elaboradas para o deleite de um público masculino voyeur, ela também atuava como uma forma de compreender a sexualidade feminina como “independente dos homens”, outros temas de interesse do autor seriam: o “incesto, escatologia (ou coprofilia) e sodomia”, e a criação de personagens infantis com plena consciência sobre seus atos sexuais, trabalhava tanto com a vulgaridade e o humor, como com aspectos mais refinados (PHILLIPS, 2005, p. 132-134). Alguns de seus livros chegaram a ser anunciados em *La Vie Parisienne*, como: *Le crépuscule des Nymphes*, *Mimes des Courtisanes*, *L’Archipel*, *Aphrodite*.

⁶⁰⁵ O livro se insere na tradição do subgênero literário “espanholada” (ASSUNÇÃO, 2011; 2012, p. 165).

seus 15-18 anos, numa tentativa de alertar um amigo/conhecido francês, André Stévanol, sobre o “grave perigo” que era envolver-se com ela, pois ela o levaria a angústia, falta de paz, preocupações, sofrimento, tortura moral, loucura, quase como a morte. “Assim, *La femme et le pantin* é a história da escravização amorosa de dom Mateo” (ASSUNÇÃO, 2011)⁶⁰⁶. Por meio de sua narrativa, d. Mateo tenta mostrar ao amigo como ele foi usado e manipulado como um fantoche por Conchita.

D. Mateo é descrito como um homem culto, de fortuna, mulherengo, com uma “alcova hospitaleira”, mesmo que este o negue e acabe caindo em contradição depois; que já havia sido bonito e que essa beleza estava relacionada à juventude. Enquanto Concha é descrita como uma mulher muito bonita, jovem, boa cantora (que cantava músicas com letras provocantes) e dançarina, sedutora, caprichosa, “inconsistente, petulante e astuciosa”, que com suas promessas conseguia qualquer coisa que quisesse, sendo “a pior das mulheres” e “fundamentalmente má”⁶⁰⁷. Para Laysmara Carneiro Edoardo (2010) Conchita se insere num tipo de feminilidade subversiva no contexto do final do século XIX, a mulher fatal, associando inversamente o seu aspecto corporal do comportamental: a sua bela aparência diria o contrário de seu caráter, como vemos ao longo de todo o livro, em que gosta de fazer e ver sofrer e torturar seu “amante” (EDOARDO, 2010, p. 208-209; LOUÏS, 1984).

Segundo d. Mateo a manipulação de Concha, e sua consequente ruína, teria começado quando ele a deu sua primeira moeda de ouro: “Sem querer, eu evocara o esplendor da riqueza” (LOUÏS, 1984, p. 44). Ele acaba sendo controlado por Conchita por meio de sua promessa constantemente renovada e postergada, de que ele teria sua virgindade, conceito ainda muito valorizado no período. Para manter seu interesse, Concha o deixava ver trocando de roupa, mais tarde tocando-a, sem, no entanto, deixar-lhe tocar seu sexo. Ele se sente um boneco manipulável por sempre ceder aos desejos e ao tempo de Conchita, e também por sustentar a ela e a sua mãe, dando o dinheiro que muitas vezes é pedido por ela mesma. Com suas promessas conseguiu dele um palácio mobiliado e mais um dote de “esposa/amante”. Ao longo da narrativa, d. Mateo se sente humilhado por não ter nada em troca daquilo que ele lhe dá, numa relação de

⁶⁰⁶ « Ainsi, *La femme et le pantin* est l’histoire de l’esclavage amoureux de don Mateo. » (ASSUNÇÃO, 2011).

⁶⁰⁷ Há muitas passagens do texto que sexualizam a comparação de Concha a uma criança, além desse aspecto da pedofilia, há também uma reafirmação constante da vontade de d. Mateo em matá-la, bem como algumas menções sobre a vontade dele de a estuprar. É interessante perceber o contraste entre a figura da *grisette* Mimi Pinson descrita por Alfred de Musset [1845] da personagem Concha de LouÏs, a primeira, como vimos, era descrita como uma mulher boa, honesta, generosa, piedosa, desinteressada, preocupada em não prejudicar seus clientes, enquanto a segunda é o seu oposto; mas também há aproximações entre elas, como o fato de contarem/cantarem obras picantes e dançarem tocando “castanholas”.

“servidão”, em que ele não possuía mais poder sobre suas escolhas, onde todas elas eram voltadas diretamente à Conchita (LOUÏS, 1984, p. 69).

Mesmo após contar as histórias de muitas humilhações que Concha o fez passar, dom Mateo parece ter reavivado o seu “amor” por ela, ao mesmo tempo que estimulou a curiosidade e o desejo de André por essa mulher, ficando os dois inteiramente disponíveis para ela ao final do livro.

Além da história do próprio amigo ao qual dedicou o livro, o autor teria se inspirado pela arte decadentista, como pelas obras do artista belga Félicien Rops, que produziu várias versões de “mulheres e seus fantoches”, de dominadoras, durante o século XIX (ASSUNÇÃO, 2012, p. 166-167; 2011). No entanto, há uma citação direta no livro de outro artista, do século XVIII, que é descrita por dom Mateo: o quadro de Francisco Goya intitulada *O fantoche* (1791-1792) (Fig. 146), usado como metáfora para forma como Conchita trataria seus amantes (EDOARDO, 2010, p. 209; LOUÏS, 1984, p. 93):

(O senhor conhece, no museu de Madri, um quadro muito especial de Goya, logo à esquerda de quem entra na sala do primeiro andar? Quatro espanholas com saias típicas, na relva de um jardim, seguram um xale pelas pontas e riem enquanto nele fazem saltar um fantoche do tamanho de um homem...) (LOUÏS, 1984, p. 93).

No quadro (Fig. 146), feito para ser reproduzido em tapeçaria, Goya representa um jogo popular espanhol, em que as jovens jogam um boneco e fazem dele o que querem, numa espécie de gozação dos homens. O fato de ser uma brincadeira coletiva acaba ajudando na ideia de que toda e qualquer mulher (desde que correspondesse a certos ideais de beleza) poderia manipular um homem como um boneco que não teria controle sobre suas ações. De acordo com Assunção (2012, p. 167): “[...] Por um lado a graça do jogo poderia representar a Espanha calorosa que borbulha de paixões, por outro lado a queda do fantoche poderia ser interpretada como o perigo que um homem pode sofrer ao entrar neste mundo de amor espanhol.”⁶⁰⁸.

Em *La Vie Parisienne* encontramos ecos do livro *La femme et le pantin*, com a imagem da mulher manipuladora de forma mais delicada do que vimos em *Zoologia Fantástica*, mas ainda assim tão ou mais eficiente.

⁶⁰⁸ « [...] D’un côté la grâce du jeu pourrait représenter l’Espagne chaleureuse qui bouillonne de passions, de l’autre côté la chute du pantin pourrait être interprété comme le danger qu’un homme peut subir en entrant dans ce monde d’amour espagnol. » (ASSUNÇÃO, 2012, p. 167).



Francisco Goya, *El pelele* (O fantoche), papelão para tapeçaria, 267cm x 160cm, 1791-1792 – Museu do Prado Espanha.

Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/El_pelele
 Figura 146 - *El pelele*

LA VIE PARISIENNE

Dessin de M. Millière.

L'IDÉAL PANTIN



La femme a besoin toujours d'un pantin!
 Lorsqu'elle a dix ans et n'est que fillette,
 Elle a sa poupée; à vingt ans, coquette,
 Un fiancé subit son plaisir taquin:
 Son époux ensuite est sa marionnette...
 Mais elle conserve un regret ca'lin
 A celui qui fut sa victime muette,
 Son souffre-douleur, son premier pantin!

Maurice Millière, L'idéal pantin (O fantoche ideal), *La Vie Parisienne*, nº35, 31 de agosto de 1918, p. 760.

A mulher precisa de um boneco! / Quando ela ainda tem dez anos e é apenas uma menina, / Ela tem a sua boneca: aos vinte anos, *coquette*, / Um noivo sofre por seu prazer malandro; / Seu marido vira então sua marionete... / Mas ela conserva um arrependimento carinhoso. / Para aquele que foi a sua vítima silenciosa, / Para aquele que sofreu, seu primeiro boneco!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 147 – *L'idéal pantin*

Em “O fantoche ideal” (Fig. 147), de 1918, Maurice Millière traz uma jovem *cocotte* sentada e recostada em almofadas e travesseiros, alguns elementos remetem a certo ar mais infantil: a sua pose, com os joelhos encostados um no outro, suas meias brancas opacas com detalhes de florzinha que terminam um pouco acima do joelho, os seus sapatos brancos com grandes laços de fitas, bem como a boneca japonesa (usa quimono floral, tem cabelos pretos e lisos) em suas mãos, e também a referência textual sobre as bonecas nas mãos de uma menina. Por outro lado, a imagem e o texto reforçam o seu aspecto adulto: sua camisola desarrumada acaba revelando um dos seus pequeninos seios, seu penteado já não é de uma criança, e a forma como olha para o brinquedo mostra certa nostalgia. A revista tinha citado logo no começo daquele mesmo ano a uma das passagens de *La femme et le pantin*: “Ela sorri com as pernas e falava com o seu torso” (Perles, *La Vie Parisienne*, nº 9, 2 de março de 1918, p. 195)⁶⁰⁹, como uma forma de aforismo. Embora no original essa frase se referisse a forma como Conchita dançava, retirada do contexto ela parece ecoar nessa imagem, trazendo os dois elementos associados à personagem do livro: sua infantilidade e sua capacidade de transformar qualquer homem em fantoche por meio das promessas sobre seu corpo. Provavelmente o poema que acompanha a ilustração diz respeito à sua própria história, as suas várias etapas na vida, da infância até o se tornar *coquette* e conseguir manipular os homens, entre eles seu marido. Seu único “arrependimento carinhoso”, seria para a sua primeira “vítima silenciosa”, seu “primeiro boneco”, tratava-se do próprio brinquedo ou ele torna presente um homem que não está ali e que nunca teria contestado suas manipulações? O tamanho do brinquedo em relação à mulher torna mais clara a relação de poder desta, de aparência tão delicada, perante um homem que se tornava literalmente um boneco em suas mãos.

Em uma das passagens do livro Pierre Louÿs demonstra como uma alça caída era usada enquanto técnica “despudorada” para conquistar os homens:

[...] Creia que elas não medem palavras quando deixam escorregar a alça da combinação, e costumam acompanhar o que dizem com gestos de tal despudor, ou melhor, de tal simplicidade, que chegam a desconcertar até um homem da minha idade. Essas moças são impudicas como uma mulher honesta. (LOUÏS, 1984, p. 41).

Aliadas às alças, sua sedução era feita por meio das palavras e outros gestos, performatividade aprendida e encontrada em maior ou menor intensidade nas *cocottes* de *La Vie Parisienne*.

⁶⁰⁹ « Elle souriait avec ses jambes, comme elle parlait avec son torse... » (Perles, *La Vie Parisienne*, nº 9, 2 de março de 1918, p. 195).



Maurice Millière, *Un petit cœur d'or... qui sait compter* (Um pequeno coração de ouro... que sabe contar), *La Vie Parisienne*, nº28, 15 de julho de 1922, p. 578.

— Ah! meu homenzinho, se a vida não fosse assim tão cara, eu te amaria por você mesmo!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 148 – *Un petit cœur d'or*



Maurice Millière, *La femme et le pantin / Cherchez le patin* (A mulher e o fantoche / Procure o fantoche), *La Vie Parisienne*, nº12, edição especial de Páscoa, 23 de março de 1929, p. 259, contracapa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 149 – *La femme et le pantin*



Maurice Millière, *Son œuf de paques* (Seu ovo de páscoa), *La Vie Parisienne*, nº14, 04 de abril de 1931, p. 328, contracapa.

— Não é o que ele tem dentro do ovo que me interessa, mas o que ele tem dentro dos bolsos!

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 150 – *Son œuf de paques*

Se no século XIX a frequência às grandes cortesãs também era associada aos meios aristocráticos, durante os anos 1920, a elite burguesa é a que se debruça sobre ela em *La Vie Parisienne*. Mas vemos que ainda há algumas permanências das relações entre cortesãs e mantenedores do século XIX, atualizadas no século XX: “As relações “estabelecidas”, ou ao menos de uma certa duração, faziam de tal mulher galante a amante do *viveur*, que se transformaria assim em seu protetor oficial. [...]” (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 23)⁶¹⁰.

Em duas das imagens anteriores (Figs. 148, 150), também de Maurice Millière, o dinheiro como o verdadeiro interesse das *cocottes* pelos seus clientes é demonstrado de forma direta. Em “Um pequeno coração de ouro... que sabe contar” (Fig. 148) a jovem justifica que seu amor por ele mesmo poderia existir sem interesse caso a vida não fosse tão cara. Essa sua “boa intenção” em confortá-lo por cobrar-lhe para manter sua relação com ele, não parece ter sido satisfatória e agradável ao homem, que mantém uma expressão séria e fechada para o rosto pidoncho e compassível da jovem. Talvez seja por ela ter tirado lhe justamente essa ilusão, segundo Miriam Adelman (2011, p. 133): “[...] [o que] os clientes [atualmente] comprem na transação da prostituição é a fantasia de um encontro sexual desejado e vivenciado como especial ou mesmo romântico por ambos (trabalhador/a do sexo e cliente)”.

Na imagem da direita (Fig. 150) a *cocotte* apela para um jogo de contexto que tem na palavra “ovo”: o período da Páscoa em que ela é feita. Para fazer a comparação com esse tipo de ovo, ela coloca sua cabeça junto da dele, segurando-a com as mãos, como se segurasse o próprio ovo de Páscoa. Porém explica que não é o que lhe interessa, como se o que ele pensasse, não tivesse a menor importância para ela, pois seu interesse não estaria nem na sua cabeça, nem em qualquer outro “ovo” que poderia ter, mas sim em seus bolsos, ou seja, na sua carteira e seu dinheiro. Ela já não tem uma expressão de compaixão para com ele, antes parece se divertir com a piada, compartilhando diretamente com o público para o qual olha.

Ao centro (Fig. 149) o mesmo artista pede para procurarmos o verdadeiro boneco no meio daquela cena: não, não é bonequinho Pierrot jogado no sofá, mas sim o homem do retrato, careca e com um pouco de cabelo, situado um pouco acima dele. No entanto, a escolha do artista pelo Pierrot não deve ter sido fortuita, pois ele também simboliza na *Commedia dell'Arte* o homem que sofre por um amor platônico por Colombina, com inúmeras representações ao longo da história da arte. Os gestos corporais da *cocotte* ajudam a encaminhar o olhar para o quadro, criando linhas de força: com o jornal segurado mais ao alto emoldura o rosto do cliente, os próprios braços estendidos, o cigarro em sua boca também vai em sua direção. Por outro lado,

⁶¹⁰ « Les relations « établies », ou du moins ayant une certaine durée, faisaient de telle femme galante la maîtresse de tel *viveur*, qui devenait ainsi son protecteur officiel. [...] » (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 23).

o olhar da jovem procura o público, compartilhando com ele a piada, ou também seria uma forma de afirmar que ele próprio poderia ser um bonequinho manipulável? O olhar do retrato e a sua pose, parece observar a reação tanto do que se passa dentro da sua casa, mas também sobre a reação do público.

Nos três casos as *cocottes* usam pijamas de calças vermelho e branco, cada ano com uma cor predominante, acompanhando as transformações da moda em relação às suas roupas e aos cortes de cabelo. A Figura 149, de 1929, traz a *cocotte* com a aparência mais neutra em termos de demarcadores de gênero. Ao que parece o fato de seu cliente não estar na cena, a não ser pelo seu retrato, garantisse a ela mais liberdade para ficar como quisesse ou mesmo como se após a conquista de seu mantenedor, há alguns anos, já não precisasse de algumas estratégias para mantê-lo, talvez esse fato o ajudaria a ter se tornado o “fantoche” da história aos olhos do seu criador. O pijama desta cria uma forma de desenho de uma coroa vermelha em sua blusa, que também pode ser vista como um fogo ou ainda como uma flor, a depender da forma como cada pessoa observa, destacando o seu poder e a relação de domínio perante o homem do quadro.

O ambiente da figura ao centro é o mais preenchido, o que acaba gerando uma percepção maior do ambiente de requinte em que estão situados, assim, como a continuidade do cenário que parece existir na imagem da direita. Já a primeira, deixa ver que se trata de um cliente com dinheiro pelo pequeno buda e o dinheiro sobre e mesinha. É como se ela acabasse de lhe “arrancar” não só o dinheiro, mas também o coração, não o deixando se iludir que ela poderia de fato gostar dele, por ele mesmo. Ele poderia tanto estar chegando, pagando adiantado, como indo embora, uma vez que está segurando nas mãos seu chapéu e suas luvas e aquela mesinha simbolizasse a entrada da casa, onde se costuma guardar os pertences, como chaves e carteiras.

Ao utilizar a mesma modelo para a *cocotte*, bem como o mesmo modelo para o cliente, o artista torna possível a elaboração de uma continuidade narrativa, mesmo com um amplo salto temporal entre a primeira e a última. De um ambiente mais neutro quase com nenhum móvel para um espaço grande e decorado, com vistas para uma montanha, como se mostrasse a ascensão social da prostituta com o passar dos anos e sua relação mais íntima com o cliente, não tendo mais nem o trabalho de ludibria-lo com algum gesto mais amoroso, como na sua tentativa frustrada de 1922. As *cocottes* das Figuras 148, 149 e 150 não fazem o que é esperado, que é o seu fingimento perante os homens, como uma forma de conquista-los: “[...] Fingir alimenta os parceiros sexuais e os protege em detrimento de si mesmas. [...]” (LERNER, 1993, p. 57). Nessa relação de longa duração, ela pode ser vista como manteúdas, que geralmente são

as amantes fixas, mantidas como “pseudo-esposas” e de origem mais popular que seus amantes; eram mantidas em quartos ou apartamentos mais modestos, em Paris eram bastante solicitadas, podendo ter mais de um amante por vez; às vezes os seus amantes a ajudavam manter um marido ou outro homem (CORBIN, 1982, p. 203-206). Para Dolores Juliano a prostituição é perpassada por um jogo em que as trocas econômicas possibilitam “fingir” de que se trata de “relações afetivas” (JULIANO, 2002, p. 29).

Como vimos, a questão que envolve relações sexuais e econômicas, também está presente em outras relações, como o casamento, muitas vezes com o dinheiro “[...] na direção oposta às das mulheres (como preço de noiva ou dote) [...]” (JULIANO, 2002, p. 24).⁶¹¹ Mas diferente do que se passa em outras situações, a lógica burguesa constrói esse sistema apagando essa relação, e a colocando apenas sob a ótica “consequência do amor” (POLLOCK, 2019, p. 137). Nos casos aqui apresentados essa lógica é invertida, o dinheiro é antes apresentado como consequência para uma possível perspectiva mais amorosa, afetiva. Quais seriam as lógicas por traz da divisão entre “amor verdadeiro” do “amor interesseiro”? Essa separação não se dá de forma neutra e envolve fatores como aspectos políticos, econômicos, culturais e sociais (COSTA, 2005, p. 111-112).

As artes costumam criticar, satirizar a imagem do “grande senhor se arruinando com as mulheres”, pintadas como devoradoras de suas fortunas, como são os personagens homens em *Naná*, de Zola, mas isso raramente acontecia aos clientes das cortesãs, que eram frequentemente homens ricos, educados, distintos e que em parte mantinham relações com elas como uma forma de distinção social (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 24-26). Dessa maneira: “A manutenção de uma amante fazia parte de uma política de gastos e luxo que estava longe de ser apenas concernente aos prazeres sexuais. [...]” (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 41)⁶¹².

Esses mantenedores, que também podem ser tomados como os mesmos, mas em períodos diferentes, fazem o estereótipo do homem de finanças citado anteriormente, assim como as Figuras 151 e 152, de Georges Léonnec.

⁶¹¹ “[...] en dirección contraria a las mujeres (como precio de la novia o dote) [...]” (JULIANO, 2002, p. 24).

⁶¹² « L’entretien d’une maîtresse s’insérait dans une politique de dépense et de luxe qui était loin de ne concerner que les seuls plaisirs sexuels. [...] » (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 41).



Georges Léonnec, Une ville et un cœur (Uma cidade e um coração), *La Vie Parisienne*, nº20, 15 de maio de 1926, p. 409.

- Me amaria, se eu lhe oferecesse uma bela propriedade em Deauville?
- Assim, talvez... Em qualquer caso, isso seria uma desculpa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 151 – *Une ville et un cœur*



Georges Léonnec, *Pour faire passer l'œuf* (Para passar o ovo), *La Vie Parisienne*, nº13, nº especial de Páscoa, 28 de março de 1931, p. 292.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 152 – *Pour faire passer l'œuf*

A questão do “amar” em troca de algo, como na Figura 148, de Maurice Millière, também é abordada por Georges Léonnec na Figura 151. Um homem velho, com roupas que marcam sua pertença à elite de forma ostensiva, talvez como uma forma de demonstrar que é da aristocracia, sendo reafirmada pela sua fortuna a qual está disposta a investir em uma mulher bem mais jovem do que ele. “[...] Não nos esqueçamos também de que o próprio fato de pagar ajuda a produzir o prazer. [...]” (ADLER, 1991, p. 100). Mesmo na literatura e no cinema é comum encontrar a relação entre clientes idosos com prostitutas jovens (BEAUVOIR, 2016, p. 383), como se eles tentassem, de certo modo, recuperar a sua juventude, ao mesmo tempo que ter relações com uma mulher bem mais nova lhes dava prestígio social e afirmação do seu vigor, da sua potência. Ao contrário das demais, as personagens se encontram em um ambiente não localizável, mas que parece ser na rua, pelas roupas e acessórios da jovem. Ela se veste de forma bem mais simples, com peças usadas durante o dia, como indica o chapéu *cloche*, sendo o seu vestido um pouco mais longo do que comumente era encontrado na revista, ele é bastante fechado, mas deixa seus braços de fora. A sacola que carrega com ela é semelhante as que eram usadas para pedir votos, como vimos na Figura 75, do Capítulo 2 e também era ano que as feministas lutavam mais uma vez pelo voto (BARD, 1995), indicaria ao menos duas possibilidades: a de que ela feminista e/ou de que trabalhava para elas. Ele lhe pergunta se ela o amaria se ele “lhe oferecesse uma bela “vila”⁶¹³ em Deauville”, cidade litorânea, ponto de férias para as classes altas parisienses. A qual ela responde: “– Assim, talvez... Em qualquer caso, isso seria uma desculpa.”. Sua resposta ao nosso ver apresenta duas perspectivas: a primeira e de que qualquer mulher poderia virar uma *cocotte*, dependendo do valor negociado, uma vez que ela não se apresenta visualmente com aquilo que poderia identificar uma prostituta; e a segunda era de apresentar como uma desculpa aceita socialmente o fato que viesse a amar um homem tão mais velho do que ela. O amor, de acordo com Miriam Adelman (2011, p. 126) deve ser pensando em suas múltiplas intersecções. Embora a oferta seja dele, é ela quem negocia o valor por meio do uso do “talvez”, abrindo margem para novas propostas.

De acordo com a Anne-Marie Sohn (1981, p. 615-618) ao final do XIX e começo do século XX existia uma forte relação de diferença de classe social nos relacionamentos entre homens e mulheres, sendo que a maioria delas pertencia a classes mais baixas que eles; muitas delas também insistiam em afirmar que não mantinham a relação por interesse, no entanto, seriam constantemente julgadas por isso, sendo “reprovadas socialmente”, o livramento da culpa seria para a autora restrito ao aspecto textual e artístico. Ao mesmo tempo, essas relações

⁶¹³ *Villa* é uma propriedade de grande dimensão, que envolve geralmente mais de uma construção, sendo a casa principal uma mansão

permitem ver a dupla moral sexual perante essas mulheres mais “livres”, “denunciadas pelas feministas” poucas eram as que se casavam com seus amantes, uma vez que os homens ainda as dividiam entre mulheres para “casar” e para “transar”: “[...] há mulheres que servem para casar e outras as quais servem para se divertir porque elas são levianas e de condição inferior. [...]” (SOHN, 1981, p. 617)⁶¹⁴.

A *cocotte* da Figura 134 parece ter encontrado sua “redenção” novamente em 1931, ela que havia sido dada como boneca e depois criticada por fazer o seu trabalho (Fig. 136) conseguiu um mantenedor que busca agradá-la (Fig. 152). O homem veste um terno (Fig. 152), mostrando seu pertencimento social de forma diferente da Figura 151, anterior, embora de boas condições, um homem de “negócios” talvez, ainda não pudesse ostentar tanto assim. A mulher ainda veste a mesma combinação rosa de cetim e os tamancos vermelhos, mas agora já possui um colar de pérolas e está prestes a ganhar novos presentes. A poltrona que está sentada, de linhas e design modernista, mostra que a cena se passa num espaço interno, mas que ainda não possui muito. Para “engolir o seu “ovo da Páscoa”⁶¹⁵ – representado pelo formato oval da cabeça do homem, que está adornada com um laço de fita vermelha –, o cliente da *cocotte* sabia qual era o seu preço, levando para ela várias caixas pequenas embrulhadas, tamanhos ideais para joias de todos os tipos. O artista brinca com o duplo sentido para criar um sentido pornoerótico.

Se antes os homens eram considerados fantoches por cederem às vontades das *cocottes*, nas próximas imagens o poder das prostitutas em manipulá-los e domá-los se torna ainda mais literal.

Nas capas criadas por René Vincent (Figs. 153, 154) as figuras masculinas são tratadas como dois tipos de bonecos: uma marionete em tamanho real, manipulado por fios (Fig. 153); e os outros como homenzinhos em miniaturas que cabem nas palmas das mãos da jovem (Fig. 154). Embora não haja um cenário definido, vemos que ambas as capas se referem a uma classe de luxo: homens de roupas sociais finas, elegantes, de fraques, assim como as mulheres, a da esquerda com uma capa vermelha com flores brancas, vestido longo branco, com meias e sapatos também brancos; e a da direita, com um vestido tubinho todo estampando, lembrando cartas de baralho, com um lenço adornado por flores, usa um colar de pérolas, várias pulseiras e brincos, seu cabelo curto é branco, como se fosse um loiro platinado, seu rosto está maquiado.

⁶¹⁴ « [...] il y a des femmes que l'on épouse et d'autres avec lesquelles on s'amuse car elles sont légères et de condition inférieure. [...] » (SOHN, 1981, p. 617).

⁶¹⁵ Embora referência da Páscoa, também podemos lembrar mais uma vez da narrativa de *La femme et le pantin*: mais especificamente o seu começo, no carnaval que Stévanol e Concha trocam mensagens jogando entre eles uma casca de ovo com a palavra escrito “Quiero”, como uma forma de mostrar interesse entre eles.

Em o “Sexo forte!” (Fig. 153) Vincent inverte a relação de poder comumente associada aos homens: ele aparece todo desmanchado e com expressão triste, encostado na parede e ainda não caído totalmente no chão por estar presos por fios. O “sexo forte” aqui, trata-se da mulher, é ela quem conseguiu dominar e partir triunfante sobre aquela cena triste, talvez ele já não fosse mais interessante para ela ou ela poderia ter encontrado melhores opções. Em “A mulher e seus fantoches” (Fig. 154) a mulher se encontra ao centro da capa, na sua mão direita (esquerda na imagem) um homenzinho se senta com as pernas penduradas, ele tira a sua cartola em consideração a ela, ele parece mais velho, indicação feita pela sua careca com a presença de apenas alguns fios, sua bochecha e seu nariz estão bem corados; na outra mão um mocinho que parece tímido, colocando sua cartola tampando da jovem a visão sobre seu nariz e sua boca, ele está ajoelhado perante ela. A *cocotte* embora tenha o rosto virado para o homenzinho mais velho, mantém seu olhar de canto para o juvenzinho, como se este tivesse sua preferência, talvez pela idade mais próxima da dela e/ou por acha-lo mais atraente, quem sabe mais rico.

Na obra de Pierre Louÿs na passagem em que dom Mateo passeia na indústria de tabaco, dominada por mulheres, ele descreve como as trabalhadoras agissem como se estivessem enrolando miniaturas de homens (LOUÏS EDOARDO, 2010, p. 215-216; DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 35) eram feitos para serem queimados, literalmente, apontando certo medo perante a figura feminina.

De forma semelhante à Figura 153, Georges Léonnec também faz com que uma de suas *cocottes* apareça não se importar com alguns de seus brinquedos, jogados ao chão, sem nenhum cuidado, como se já tivesse cansado de brincar com eles, mas ainda não descartando a possibilidade de usá-los novamente em seu pequeno teatro particular (Fig. 155).



René Vincent, Le sexe fort ! (O sexo forte!), *La Vie Parisienne*, n°24, 16 de junho de 1923, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 153 – *Le sexe fort !*



René Vincent, La femme et ses pantins (A mulher e seus fantoches), *La Vie Parisienne*, n°12, 21 de março de 1925, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>
 Figura 154 – *La femme et ses patins*



Georges Léonnec, La poupée et ses pantins / Jeux innocents (A boneca e seus fantoches / Jogos inocentes), *La Vie Parisienne*, nº14, 05 de abril de 1930, p. 274.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 155 – *La poupée et ses pantins*



Georges Léonnec, La grande troupe des marionnettes Parisiennes fait sa rentrée sensationnelle (A grande trupe de marionetes parisienses faz seu retorno sensacional), *La Vie Parisienne*, nº40, 04 de outubro de 1930, capa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 156 – *Le grande troupe des marionnettes*

Da mesma maneira como Naná (ZOLA, 2003), ela possui uma coleção de amantes. A maioria deles se veste de maneira elegante, terno e gravata ou smoking, mas também há um homem vestido de farda, indicando seu pertencimento ao meio militar, mostrando os diferentes tipos que a frequentavam. No final do século XIX, d. Mateo se referia à Concha como: “[...] No fundo, é até uma mulher honesta. Teve apenas quatro ou cinco amantes. Para a época em que vivemos, é quase a castidade.” (LOUÏS, 1984, p. 27). Será que a mulher da imagem seria vista assim em 1930? Um terrier acompanha sua brincadeira, fazendo parte dela, colocando uma máscara de um homem sobre seu traseiro, quem sabe fosse uma forma para ver se ganhava mais atenção de dona. Seu teatro “*Guignol – La Vie Parisienne*” faz referência direta ao teatro de fantoches, mas parece, de certo modo, também se referir ao *Grand Guignol*, que como vimos no Capítulo 2, era o teatro parisiense especializado em peças de horror naturalista. Talvez para os homens, ao menos os seus clientes, ver aquela situação em que poderiam ser deixados de lado a qualquer hora e trocados por qualquer um, além de ser manipulados diretamente por ela poderia soar como algo que lhes causaria medo, mesmo que não admitissem. Assim, a ligação com um amante oficial não queria dizer que essas cortesãs não pudessem se encontrar com outros clientes (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 23-24). Como Conchita e Naná, ela também conseguiu arruinar muitos de seus clientes. A *cocotte* tem pleno controle sobre sua peça, ela está a descartar mais um boneco, deixado pendente sobre o “palco”, enquanto segura outro - é engraçado que o homem que está “em pé” nas mãos da mulher, tenta socorrer seu colega, tendo os braços estendidos em sua direção. Ela está abaixando a cortina do espetáculo, que deixa ver ao fundo o cenário principal da sua peça teatral: uma cama de casal. De acordo com Trousson (1996): “[...] O único lugar considerado digno de uma descrição atenta é o lugar erótico.”, assim, Léonnec dá atenção especial aos detalhes, para que se fique claro, a que tipo de “peças” se praticava naquele espaço.

Uma *cocotte* faz seu retorno das férias (Fig. 156) trazendo consigo uma trupe de “marionetes”, todos seus fantoches são trazidos presos a fitas vermelhas que segura em sua mão, na qual carrega um pequinês, como vimos, um tipo de cachorro de companhia de luxo bastante popular nas propagandas de *La Vie Parisienne*. A mulher ocupa a posição central da imagem e está à frente do seu batalhão, literalmente o comandando, devido a sua posição ela é bem maior que seus vários homenzinhos. Ela se veste de maneira muito elegante, como a moda dos anos 1930 ditava: vestido de mangas médias, longo branco, semitransparente e fluido, o que marca as formas do seu sexo, os bicos dos seios e das suas pernas; com a volta da cintura marcada com um cinto preto, luvas longas também pretas assim como sua echarpe; chapéu de abas largas também branco e com detalhes em preto, com uma flor abaixo dele; ela parece com

uma estrela de cinema, fazendo seu “retorno sensacional”, com muitos seguidores. Eles são de várias formas e tamanhos, de idades mais variadas, ainda que a maioria seja mais velho, todos se vestem elegantemente e carregam malas e/ou pacotes para a sua titeriteira. A exibição de um “bom cliente”, ou seja, aquele que poderia atrair mais atenção e fazer subir o seu valor, era uma técnica comum utilizada pelas cortesãs (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 25), neste caso, ela se garantiu com a presença de vários deles, que parecem ser de boas condições financeiras.

Lola Gonzalez-Quijano (2013) explica um dos motivos para as cortesãs se assegurarem financeiramente com vários clientes: era necessário manter um padrão de vida estabelecido com base na “ociosidade” e “extravagância”:

Apesar da substituição gradual da sociedade da corte pela *Tout-Paris*, as elites parisienses como um todo permaneceram marcadas pelo modelo de vida mundana e de privilégios aristocráticos (ociosidade e gastos extravagantes). Este modelo, bem como a composição social heterogênea dessas novas elites, explicam as apostas simbólicas e financeiras, dentro do *demi-monde*, em torno das figuras do protetor e do amante do coração. (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 45)⁶¹⁶.

E assim, para manejar muitos clientes/amantes ao mesmo tempo, era necessário algumas vezes além de saber manipula-los como bonecos, saber fazê-los como panquecas ou malabares.

Uma cena corriqueira da cozinha podia passar batida senão fosse pelo título/legenda que a acompanha (Fig. 157), dando-lhe um novo significado: a forma como ela consegue virar as panquecas, é a mesma forma como ela consegue virar os homens. Sem encostar na massa, ela a gira no alto para coloca-la novamente na frigideira e levar mais uma vez ao fogo, o qual tem uma chama bem alta. Na bancada de apoio, vemos que ela já fez várias panquecas e que tem ainda receita para fazer mais delas, dando a ideia de grande quantidade de homens/panquecas a quem ela já virou e a quem ela ainda pode virar. O ato de cozinhar, então associado comumente a uma atividade feminina e aos cuidados com a família é subvertido pela *cocotte* que veste pijamas enquanto faz a ação. Embora possa agradar os seus clientes como técnica para conseguir manipulá-los, ela faz por interesse próprio.

⁶¹⁶ « Malgré le remplacement progressif de la société de cour par le Tout-Paris, l'ensemble des élites parisiennes restait marqué par le modèle de la vie mondaine et des privilèges aristocratiques (oisiveté et dépense somptuaire). Ce modèle ainsi que la composition sociale hétérogène de ces nouvelles élites expliquent les enjeux symboliques et financiers, au sein du demi-monde, autour des figures du protecteur et de l'amant de cœur. » (GONZALEZ-QUIJANO, 2013, p. 45).



Maurice Millière, Elle retourne les hommes comme les crêpes... / et les crêpes comme les hommes (Ela vira homens como panquecas... e panquecas como homens), *La Vie Parisienne*, nº06, 09 de fevereiro de 1929, p. 120, contracapa.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 157 – Elle retourne les hommes comme les crêpes...



Georges Léonnec, Tout Tourné... ! / Manège à trois (Todos girando... ! Carrossel a três), *La Vie Parisienne*, nº08, 21 de fevereiro de 1931, p. 166.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 158 – Tout Tourné... !

Na Figura 158, a *cocotte* também consegue virar seus homens, mas com uma outra destreza: a dos malabares com dois pratos e três homúnculos, que também se equilibram de algum modo para não cair, como metáfora para terem que aprender a viver naquele tipo de relação, em que podia ser o brinquedo da vez ou ter que esperar sentado por ela. A apresentação comum em circo também é reafirmada pelo figurino da jovem: um chapéu pontudo, tipicamente utilizado por palhaços, e o macacão estampado. O pano de fundo, um círculo adornado, assim como o título e a legenda “Todos girando!” e “Carrossel a três” também ajudam nessa composição. A referência ao circo pode apontar para o aspecto de prazer, lazer e comicidade que um relacionamento dessa maneira trazia tanto aos seus participantes, como a quem via de fora. A legenda também traz um aspecto de similaridade gráfica e sonora entre *manège à trois* (carrossel a três) e a expressão que se refere a prática sexual feita com três participantes *ménage à trois*, alguém iria sobrar. Ao menos a mulher parece sentir prazer com o seu programa, transformando os próprios clientes em “objetos de prazer e desejo” (PRADA, 2018, p. 30), esse prazer pode tanto ser lido como sexual, como diretamente ao dinheiro.

Na última imagem analisada aqui (Fig. 159), temos uma espécie de renovação do mito de Circe, a deusa do amor venal, da Odisseia, de Homero, em que uma feiticeira teria transformado os tripulantes do barco de Ulisses em porcos domesticados. A jovem monta de costas sobre um porco mecânico, que tem uma coleira/faixa escrita “matrimônio”, como se fosse um brinquedo de um circo, de um parque de diversões, cenário que o círculo com adornos em vermelho e verde colaboram para criar. Ao que parece a *cocotte* conseguiu dominar o “homem” completamente por meio do casamento, sendo guiado por um cupido, pelo amor. O porco de *La Vie Parisienne* embora possa se mexer como um brinquedo, é preso por hastes de metal, que tornam seus movimentos limitados e sem escolha, mesmo que apresente certa resistência, ele já está completamente subjugado às duas figuras: a prostituta e ao amor. O casamento podia significar a uma *cocotte* um padrão de vida garantido, ao mesmo tempo, ele não aparece como uma instituição em que os papéis de gênero tradicionais são estabelecidos, a técnica de cavalgada mostra quem está em posição de poder, manejando a situação com um sorriso no rosto.



Georges Pavis, Un tour de cochon / On connaît son manège (Passeio de porco / Conhecemos seu carrossel), *La Vie Parisienne*, n°26, 28 de junho de 1930, p. 543.

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

Figura 159 – *Un tour de cochon !*

É como se ela imitasse em parte a ação de Naná, que fez com que um de seus homens fosse um cachorro/cavalo em uma brincadeira e “[...] mostra o quanto ele é dominado pela sua amante.”⁶¹⁷ (BENOÎT, 1998, p. 33; ZOLA, 2003). O porco representa ““o amante sério, desagradável e obeso, mas rico”” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 190). A forma como está posicionada sobre ele remete as formas comuns das representações das bruxas durante a Idade Média (ANCHIETA, 2019a), elas eram usadas como alegorias para os “pecados capitais, representando a luxúria. [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 190). Assim, é possível encontrar todo um repertório imagético e textual, como o caso de Aristóteles sendo cavalgado por Filis – filósofo importante para pensar as divisões de papéis sexuais e de gênero, colocando o homem como chefe e a mulher como submissa, mas que se encontram em posições contrárias –, em que a posição da bruxa sobre o homem mostra o aspecto dominante de sua sexualidade, o ser cavalgado por um mulher constituía-se também como forma de provar o desejo sexual masculino sobre ela, ainda que para isso fosse humilhado, dessa forma, o poder das mulheres se estabelece como técnica sobre os homens, capazes de fazer tudo por elas, pela atração e desejo sexual que sentem pelas mesmas (ANCHIETA, 2019a, p. 64-67). “[...] A cavalgada e o voo são símbolos de uma inversão da ordem social entre homens e mulheres. [...]”, (ANCHIETA, 2019a, p. 67) apresentando os riscos, sobretudo ao homem, que essa prática poderia acarretar.

Nesta última parte vimos as mulheres retomarem o poder que manifestaram em outras seções. Aqui, torna-se interessante perceber que essas mulheres, diferentes de outros momentos, encontram-se mais vestidas, às vezes, com pijamas que lhes apagam uma marcação que valorize as curvas do seu corpo, aproximando-se dos corpos apresentados no capítulo anterior, mostrando que não é somente através dele que conseguem fazer com que os homens sejam seus fantoches particulares, contrastando com a versão de quando eram elas as bonecas: apareciam sem a presença masculina, com mais partes do corpo expostas ou enfatizadas e em praticamente todas, aparecia como objeto a ser manipulado. Nesse caso, pode ser que a não presença de um cliente específico, fosse uma estratégia para que o público da revista se visse como o usuário desses brinquedos, quem as compraria, colocando o seu corpo literalmente à venda, diferente do que vimos na atuação da prostituição em si.

Ao longo do capítulo, com ênfase nessas últimas duas seções, pudemos ver como os artistas de *La Vie Parisienne* invertem a lógica apontada por Simone de Beauvoir (2016, p. 373), na qual os homens tenderiam a aumentar para melhor sua narrativa de desempenho e de

⁶¹⁷ « [...] montre à quel point il est dominé par sa maîtresse. » (BENOÎT, 1998, p. 33).

relação com as prostitutas, como uma forma de afirmar a sua masculinidade por meio da “vaidade”. Na revista eles são mostrados comumente como homens dominados pelas *cocottes*, chegando a ser animais acuados e indefesos perante elas. Nessas imagens parece que “[...] toda a desgraça do homem vem do fato de ele amar o que é belo...” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 38), Octave Mirabeau em 1892 afirmava que o homem aguentava qualquer coisa que uma mulher fizesse porque ““aceita tudo isso *por causa da sua beleza*’. [...]” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 37).

Ainda que os homens não apareçam diretamente nessas imagens podemos constatar a construção da masculinidade perante eles. É através do trabalho das prostitutas que os clientes se estabelecem como os mantenedores e não simplesmente como provedores “naturais” que era o se esperava de um homem burguês perante a sua família. Se em algumas imagens eles aparecem de alguma forma descontentes ou relutantes pelo tratamento dado pelas *cocottes*, na maioria delas eles participam do jogo como se gostassem de ser dominados, aspecto comum em manifestações pornoeróticas. Eles então fazem parte de uma masculinidade hegemônica no período por afirmarem valores como: o desejo sexual pelas mulheres e sua ligação com o dinheiro. Em um contexto fortemente marcado pela repressão à homossexualidade, sobretudo a masculina (SHOWALTER, 1993, p. 146-170), estar com uma mulher, mesmo que sendo feito de bobo, reforçava a sua ligação à heterossexualidade e masculinidade viril. “[...] A sexualidade masculina é nitidamente limitada às esferas do casamento ou da prostituição. [...]” (SHOWALTER, 1993, p. 159). Pelas imagens vimos que conseguir manter as *cocottes* poderia ainda ser usado como símbolo de riqueza e de posses, pois elas mantinham um gosto e um padrão de vida, na grande maioria das vezes, luxuoso e ostensivo.

O corpo como capital⁶¹⁸, que pode ser cultivado de diferentes modos e para diferentes finalidades, aparece como um meio para alcançar novas posições sociais e/ou conseguir determinados desejos: como uma vida de luxo, presentes, ostentação, mimos, encontrados em muitas das imagens de *La Vie Parisienne*, apresentadas neste capítulo. Da mesma maneira que o nome, ele também pode ser compreendido enquanto um “capital simbólico” (GOLDENBERG, 2007, p. 18), que é pensado em suas múltiplas intersecções e que variam de acordo com o contexto e sociedade. Na revista, voltada a um público burguês e masculino, o corpo branco, magro e com traços de feminilidade é aquele que se destaca enquanto capital, é como se mesmo nu ou seminu ainda “estivesse vestido”, pois está revestido de insígnias que o

⁶¹⁸ Embora o livro organizado por Mirian Goldenberg (2007) aborde o corpo como capital no contexto do Rio de Janeiro e de sua classe média no começo do século XXI, ele se torna essencial para refletirmos a respeito desse primeiro item.

mostram como desejável “[...] A roupa, neste caso, é apenas um acessório para a valorização e a exposição deste corpo da moda.” (GOLDENBERG, 2007, p. 25).

O luxo, como manifestação de classe e de gênero (LIPOVETSKY, 2005, p. 65), presente nessas imagens nos permite refletir a respeito da construção da diferença sexual entre as *cocottes* e seus clientes: elas carregam inúmeros objetos associados à ostentação, como as joias, as roupas finas e os casacos de peles, dinheiro, elementos que demonstram que a sua performatividade na profissão lhes dá poder sobre os homens, podendo literalmente manipulá-los como marionetes; já os homens ainda que apareçam elegantemente e que tenham boas condições financeiras, elas só são enfatizadas a partir da sua relação com as *cocottes*, é por meio delas que eles ostentam, desse modo, se estabelece, uma via de mão-dupla em que o luxo de uma pessoa depende da outra, mas ao menos nas imagens elas possuem uma vantagem: a de ter quantos amantes julgar necessários e tê-los, na maioria dos casos, em suas mãos. As “despesas de prestígio” funcionam como um demarcador social que reafirma status, nesse caso, de ambos (LIPOVETSKY, 2005, p. 34-35). Pensadas também a partir de termos de classe, vemos que ora elas se estabelecem como sendo do mesmo círculo social que os homens, ora a pertença a uma classe inferior fica mais em evidência. Fazer parte do *demi-monde* permite às *cocottes* que possam experimentar independência financeira e uma maior liberdade sexual, em que corpos que não estão dentro do padrão de beleza da época possam ser desejados. As imagens das *cocottes* apresentadas aqui, contrastam fortemente com as imagens (da maioria) dos seus clientes, se elas são jovens, belas, atendem ao ideal de beleza do momento, eles são velhos, enrugados, (semi)carecas, arcados de magro/velhice ou gordos.

Vimos nessas imagens uma relação ambígua com a prostituição e a prostituta. Ao mesmo tempo em que fazem parte das normativas pautadas pelos homens, elas também as escapam, por meio de vivências que iriam além das esperadas/solicitadas das funções sociais e morais de uma mulher burguesa, dos ideais da: maternidade, castidade e pureza. Se elas se afastam da figura da Virgem Maria, aproxima-se da figura de Eva.

A performatividade das *cocottes*, assim como os outros tipos femininos apresentados ao longo da tese, se insere numa transição mais fluída entre o estar dentro e fora em termos de classe e de gênero, já que mais uma vez, as mulheres apresentadas aqui são em sua totalidade brancas e quase todas magras e jovens⁶¹⁹, ficando dentro do marcador racial, etário e físico

⁶¹⁹ Em alguns números é possível encontrar *cocottes* não brancas, sobretudo nos exemplares especiais que se dedicam a relação entre a França e as suas colônias, trazendo o aspecto imperialista também para a difusão de performatividade das mulheres parisienses como as novas normativas para os espaços além-mar, como é o caso da edição nº37, de 12 de setembro de 1931.

hegemônico no período. Na maior parte dos tópicos apresentados aqui a prostituição aparece como uma escolha das mulheres e não como imposição, mas que se beneficia o homem, tem seu preço: ver cada vez mais o seu corpo, custa caro, podendo ser depenado.

De alguma forma essas imagens se assemelham a criação das estrelas, em que para cada uma delas é criado determinado estereótipo e identidade (ANCHIETA, 2019c, p. 25), assim, neste capítulos vimos ao menos sete tipologias relacionadas ao *demi-monde* e a performatividade das *cocottes*, embora separados e aglutinados por temáticas, também podemos perceber algumas semelhanças entre elas, sobretudo no que diz respeito às técnicas corporais, e na construção de uma feminilidade que se afasta do padrão esperado das mulheres burguesas.

Considerações Finais

Ao longo da presente tese apresentamos feminilidades “desviantes” algumas enquanto construções contemporâneas à produção da revista, como as *garçonnes* e outras muito mais antigas, como as prostitutas, mas que também se adaptavam ao novo contexto. Em alguns momentos elas criticam as estruturas e os valores burgueses normativos do período, enquanto em outros os reafirmam, colaborando para a sua manutenção.

Percorremos, desse modo, construções de feminilidades dissidentes, de mulheres desviantes em relação ao que se esperava dos papéis tradicionais das mulheres burguesas. Para tanto, a elaboração dessas diferentes performatividades são utilizadas tecnologias de gênero e sexualidade também diversas: das relações heterossexuais em múltiplos arranjos e homossexuais.

Como vimos, diferentes configurações apontam para a o que caracterizaria o feminino e o masculino no período, muitas delas convergem para percepções hegemônicas, simultaneamente, que de alguma forma as critica quando rompem com esses padrões, com determinadas normativas. Algumas delas, ao mesmo tempo que criticam, reforçam aspectos do binarismo de gênero (discussão presente sobre performatividades não cis). De qualquer forma, desnaturaliza-se as questões de gêneros, demonstrando o quanto eles são construídos cultural e socialmente. Mas para os artistas da revista, essa “cópia” seja do outro gênero, seja de outra classe, nunca é perfeita, é como se impusessem uma fronteira intransponível. Muito mais que um reconhecimento como um homem, uma mulher, é o de uma terceira via que envolveria questões afirmativas de ambas as performatividades.

Os artistas também apontam para uma “equação” que manteria, de certo modo, a estrutura de gênero e papéis “complementares”: se a mulher se masculiniza em sua performatividade, tendo domínio/controle sobre o próprio corpo e da situação, aspectos comumente relacionados aos homens, estes últimos, por sua vez, feminizam-se algumas vezes com performatividades associadas tradicionalmente às mulheres, por meio de roupas que marcam mais o corpo, por certa delicadeza, ou por estarem numa posição subalterna, como as de caça. Assim, duas formas de masculinidades principais se delinearam nessas imagens: aquela que corresponde ao modelo burguês, mais visível no Capítulo 3, em que não há dúvidas sobre a sexualidade heterossexual dos personagens, ainda que sejam mais velhos que as *cocottes* demonstram sua virilidade sexual ou o desejo desta, por meio da sua relação e interesse nessas mulheres, não importando o preço a ser pago; enquanto no Capítulo 2 encontramos essa mesma sexualidade questionada ou mesmo domada pelas mulheres.

Dessa maneira, a *garçonne*, a feminista e a lésbica, a *cocotte*, assim como a bruxa em outrora, sintetizam um fascínio e o medo dessas figuras que se “masculinizam” em certos sentidos: 1) medo pelos papéis sociais se perderem, tirando privilégios até então masculinos; e 2) por trazer a possibilidade de uma sexualidade mais livre e “disponível”, o que também era um privilégio dos homens, mas neste caso, eles também poderiam se beneficiar.

Vimos que vários artistas utilizavam de continuidades narrativas, dadas tanto em sequência de um número para outro, como de uma periodicidade mais espaçada, aproveitando o próprio aspecto material e de periodização da revista. Além dessas criadas mais diretamente, outras leituras são possíveis aos termos acesso a todo o seu conjunto. Assim, tornou-se possível perceber as permanências e modificações ao longo do tempo das principais estratégias utilizadas pelos artistas para a confecção das imagens. Essas, dialogam com um longo repertório, sobretudo francês, passando pelos textos licenciosos e as obras do rococó, obras literárias do século XIX e XX, os espetáculos dos teatros de variedades, juntamente com os próprios aspectos contextuais de mudanças, como o movimento feminista e as transformações impulsionadas pela guerra. Se o cinema é um dos grandes repertórios desse período para a formação cultural e subjetiva, ela é um tema pouco explorado pela revista durante a década de 1920, tendo como um dos principais motivos a sua escolha pelos espetáculos de *music-halls* parisienses.

Através da análise dessas, também pudemos notar que cada artista dava um tratamento específico ao tema abordado: Henry Fournier parece ser aquele que mais satiriza as inúmeras situações, deixando o aspecto pornoerótico em segundo ou terceiro plano, prevalecendo o uso do humor, colocando a mulher geralmente numa posição mais vexatória – talvez esse aspecto também seja resultado dos seus traços, que entre os principais artistas abordados é o mais caricatural; Henry Gerbault, por sua vez, apesar de sua colaboração mais tímida durante o período, é um dos que apresenta a mulher de forma mais contundente quanto uma mulher fatal, destruidora de corações; Chéri Hérouard, Georges Léonnec e Maurice Millièrre, artistas que tinham uma longa relação com as modelos vivas com quem trabalhavam, costumam apresentá-las por meio do favorecimento sobre o seu corpo, brincando mais com a posição da mulher: de inocentes a fatais. Um dos recursos mais recorrentes na obra desses diferentes artistas em *La Via Parisienne* era o uso de duplo sentido na relação entre texto e imagem, para provocar o efeito pornoerótico.

Além dos recortes temáticos escolhidos por eles, ligado principalmente a sociabilidade do mundo burguês, independente da situação, eles costumavam posicionar estrategicamente os corpos das mulheres: poderia ser desde uma prática esportiva até uma relação de evocação

sexual, fazendo com que algumas partes fossem escolhidas como zonas erógenas privilegiadas, ou mesmo todo o corpo, a depender da imagem.

Ao longo da tese, pudemos compreender a formação, construção de um padrão corporal que se estabelece como referência para o que era considerado belo pela revista e seus artistas, como, provavelmente, para o público que a consumia. Tratava-se de um corpo muito branco, com seios e nádegas firmes e empinados, com pernas bem delineadas e cintura marcada, quando esta aparece sem roupas. O cabelo curto, que volta a crescer nos desenhos a partir dos anos 1930, permite uma nova visualidade sobre seu rosto e também sobre o seu corpo, colocando pescoço, nuca e orelha como “novas” zonas erógenas. São inúmeras as apresentações que a parte de trás do corpo feminino ganha destaque como formas para despertar a atração sexual.

Outro aspecto que pode ser observado, além dos cabelos curtos, moda durante a década de 1920, é o corpo magro – em quem são apagadas as curvas naturais ou feitas através de tecnologias como o espartilho, anquinhos e outras, que construíam um corpo em forma de S em perfil e de ampulheta de frente e de costas, formas bastante populares na *belle époque* –, que abre espaço para a atuação de novos ou adaptações de tecnologias antigas, como o uso de peças que apertam e diminuem seios e barriga, elaborando uma silhueta retilínea, tubular e mais andrógina. Um dos padrões de beleza construído nesse contexto é, então, o corpo magro e não o gordo (popular no Renascimento e no Barroco, em que principalmente as mulheres apareciam com amplas formas, volumosas e voluptuosas).

Há, portanto, a construção de um novo padrão ideal de beleza para seduzir. Ora o corpo inteiro é privilegiado como um todo erótico, ora algumas partes são privilegiadas em detrimento de outras, transformando-as em objetos eróticos. Assim pés pequenos, narizinhos, cintura fina, olhos grandes, bunda grande, o tamanho dos seios são os que mais variam, podendo ser pequenos ou médios, mas sempre bem marcados. Nessas imagens presentes em *La Vie Parisienne* nota-se uma espécie de contrato entre quem seduz e quem se deixa seduzir. O corpo da mulher é escolhido como símbolo máximo do erótico-pornográfico.

Embora na maioria delas as mulheres apareçam de corpo inteiro, são determinadas partes do corpo que são mais privilegiadas em um ou outro momento. O corpo fragmentando tão comum em criações pornoeróticas aparece de outro modo, por meio de diversas técnicas utilizadas pelas personagens: na sutileza de uma alça caída que deixa ver mais o seio; nas meias calças semitransparentes, que marcam as formas das pernas, calcinhas que marcam às nádegas, nos sapatos de salto fino, geralmente pretos. Sempre há espaço para a imaginação completar o que a imagem inicia, sugere.

Mas o vestir roupas não se limitava a esse aspecto: o uso de acessórios e de determinadas peças do vestuário aparecem como importantes demarcadores de performatividade desses diferentes tipos femininos que, por vezes, podem se interpenetrar, exercendo mais de um tipo ao mesmo tempo; também serviam como uma forma de apontar para as aspirações de diferentes grupos de mulheres para alcançarem novos postos de prestígio social dentro da sociedade, demarcando classe social, grupo identitário, posicionamento político, liberdade, prestígio, raça, poder, entre outras. O uso da calça, por exemplo, pode ser pensado enquanto uma forma de impedimento/interdito sexual contrastando com a figura das *cocottes*, em sua grande maioria de vestido ou apenas de combinação, ou mesmo como forma de mostrar quem tem o controle da situação, como aparecem em muitas imagens do Capítulo 2 e as mulheres e seus “fantoques” no Capítulo 3.

La Vie Parisienne elabora uma “economia do olhar” (OLIVEIRA, 2008, p. 51), pautado num jogo do coquetismo de esconder e mostrar, no prazer que se estabelece na possibilidade, o de vir a ser, criando expectativas e mistérios sobre suas imagens, uma promessa da nudez completa que não se concretiza, estratégia recorrente e comum nas obras dos diferentes artistas. Criando uma relação ambígua entre essas personagens como serem (in)alcançáveis ao mesmo tempo. A mulher e o seu corpo, ainda mais quando nu ou evocando a nudez, vende, agrega valor ao produto vendido, que é tanto a própria revista, como a sua própria imagem.

No que diz respeito à elaboração das imagens coloridas, percebemos que todas elas utilizavam as cores da revista, em maior ou menor proporção, podendo enfatizar uma delas, ou todas ao mesmo tempo: vermelha, azul, e branca, ao lado da cor preta, uma das cores mais frequentes. Observamos que o interior da revista, principalmente nas charges de duas páginas em preto e branco, a nudez aparece mais facilmente. Em todo caso, a maioria da nudez apresentada em *La Vie Parisienne* é “permitida” pelo contexto das imagens, como: troca de roupas, espaços privados, temas mitológicos. O seminú ou o nu na revista são, em certo sentido, conservadoras ao invés de transgressoras, elas, em sua grande maioria, reafirmam valores associados ao masculino e feminino.

Concomitantemente, a maioria das imagens abordadas aqui, apresentam uma ruptura com os papéis tradicionais ligados às normativas de mulheres burguesas. Mas ainda que fale de feminilidades dissidentes em relação ao padrão feminino burguês baseado na concepção tríplice – esposa, mãe e dona de casa – essas mulheres também dizem respeito a ele, tanto tendo origem a partir dela mesma, como atendendo a questões morais, ou ainda reforçando certos estereótipos, certa “essência feminina”, como àquelas ligadas ao consumo de luxo.

No entanto, apesar dessas mulheres conseguirem uma série de “direitos” e de serem amplamente divulgadas, seja pela literatura e imprensa, boa parte dela também servia como crítica a esse modo de ser/estar no mundo. Podemos encontrar este exemplo na própria *La Vie Parisienne*. Revista a qual muito se beneficiava da independência da *garçonne* e da *cocotte*, sobretudo, da sua sexualidade que é mais livre e disponível o que agrada ao público masculino e lhe permite ter maior acesso sobre seu corpo.

A *garçonne* aparece enquanto uma figura complexa, se por um lado ela se apresenta de modo crítico ao sistema heteronormativo que rege a sociedade, a sexualidade e aos papéis de gênero, por outro se constitui na revista como o “novo” corpo, padrão de beleza, de sexualidade e de desejos masculinos. Muitas vezes, os seus artistas tentam minimizar seus avanços por meio associações vistas como negativas por eles, como: masculinidade exacerbada, são usuárias de drogas, lésbicas e feministas, às vezes, tudo isso ao mesmo tempo.

A *pin-up*, fenômeno estadunidense que se propagou pelo mundo com a Segunda Guerra Mundial, encontra em muitas das imagens de *La Vie Parisienne*, em especial as analisadas no terceiro capítulo, uma espécie de precursoras. Sendo uma “contraimagem” da *garçonne*. Vimos que muitas das jovens que atravessam as páginas da revista, embora possuam um visual típico das *garçonnes*, servem não como uma forma de ameaçar o sistema patriarcal estabelecido, mas como uma maneira de mantê-lo funcionando. A partir dos anos 1930 houve o declínio da figura da *garçonne*, talvez em parte motivada pela Grande Depressão. Ao mesmo tempo, o terreno conquistado por elas não era algo tão sólido assim, sendo esquecido e adaptado aos valores patriarcais que tomaram um novo fôlego (EXPOSÍTO GARCIA, 2016, p. 21-22).

Há desafios à normatividade e sua manutenção, em que o corpo feminino também pode ser percebido nesse aspecto, ora como libertador para ela, ainda que favoreça o olhar masculino, ora como (re)afirmador da mulher como o objeto a ser contemplado e o homem seu produtor e dono desse olhar observador. Assim, a liberdade sexual das mulheres de *La Vie Parisienne* é positiva para as mulheres de sua época, mas numa via de mão dupla, é também para o público masculino que podia se deleitar com tais liberdades, pelo menos no modo como era desenhado. Essa perspectiva nos dá um exemplo para mostrar como a sexualidade, assim como o gênero, também é construída cultural e socialmente. Dessa forma, o que é tabu para uma sociedade, pode não ser para outra, o que é objeto de prazer, de desejo de pornoerótico também.

Uma manutenção da mulher enquanto objeto fica mais claro quando ela passa a ser o elemento mais passivo da situação, como presente nas imagens em que são comidas e bonecas, mas mesmo nesses casos, a figura feminina estabelece uma outra forma de percebê-la: ela encara o espectador, ela sabe o que acontece e, às vezes, o convida para participar. Embora o

culto à beleza seja visto como uma das formas de controlar a mulher (LIPOVETSKY, 2005, p. 71-72; WOLF, 2020), ela se estabelece nessas imagens de forma mais paradoxal, pois ela é usada muitas vezes por elas para controlar os homens. Dessa maneira, a exposição corporal na maioria dos casos aqui apresentados se dá pela própria vontade feminina e é utilizado enquanto uma tecnologia, ainda em que alguns casos seja o olhar voyeur que prevaleça.

Ao comprar as revistas o seu público, o seu “admirador” poderia se imaginar comprando essas mulheres, caso tivesse as condições necessárias para tal, como o dinheiro e/ou joias, possuindo ainda que momentaneamente aquele corpo. Porém, enquanto imagens, representações, o seu “consumo” não seria de outro aspecto a não ser o de fetiche. Aqui o fetichismo se dá através da objetificação do corpo feminino: ela é disponível ao desejo de seu público, ao olhar e, de alguma maneira, ao toque. Suas posições a disponibilizam. É interessante notar esse processo, de como um corpo que parece não poder dizer não, torna-se um fetiche ao público masculino, sendo encontrada em inúmeras edições dessa revista.

O não pertencimento, segundo Lynda Nead (2013, p. 52-56), a nenhuma esfera definida é um dos aspectos mais transgressivos e ameaçadores na cultura ocidental patriarcal, assim, os corpos femininos e a própria feminilidade que escapam às convenções, passam a ser vistas como “desviantes” e/ou “transgressivas”. É nesse sentido, que a maioria das imagens apresentadas ao longo da tese: *garçonnes*, lésbicas, feministas e *cocottes*, cada qual a sua maneira se apresentam como ameaçadoras, em relação aos estereótipos amplamente associados ao feminino.

As feminilidades dissidentes se constituem aqui como as diferentes possibilidades dentro do “leque” da figura da mulher moderna, ao menos em sua construção se posicionam contra a dominação masculina, contra os costumes, a moralidade burguesa com dois pesos e duas medidas, ocupando o espaço e controlando a situação a seu favor. Assim, na maioria dessas imagens, vemos uma subversão ao padrão comum de se representar as mulheres apenas como passivas.

As performatividades das mulheres apresentadas ao longo da tese as constroem em muitos momentos para além de um simples corpo objeto do olhar, ainda que este esteja bastante presente. Elas também possuem um próprio agenciamento sobre esse olhar e sobre seus corpos, por essa postura mais ativa são satirizadas, sobretudo as feministas e as *garçonnes* que mais se aproximam de uma visualidade “masculina” e não favorecem tanto o olhar sobre seus corpos. Quando aparecem mais sob o controle masculino, como é o caso das mulheres associadas às bonecas, comidas ou animais não humanos, o sujeito homem geralmente está fora da cena, fazendo com que o próprio público possa ocupar esse espaço e diálogo com as que estão

subjugadas. Ao mesmo tempo, em muitas dessas imagens se estabelece uma relação paradoxal sobre a questão do olhar e a transformação em objeto: elas podem escolher olhar diretamente para o leitor, até mesmo falar com ele, tornando-se ativas na relação sobre os seus corpos, mas os transformando em objeto de contemplação masculina mais uma vez.

As imagens de *La Vie Parisienne* dos anos 1920 demonstram certa continuidade e renovação, que eram encontradas no século XIX, a respeito da relação dos homens burgueses com o mundo da prostituição de luxo, ela é marcante para a construção da masculinidade, bem como da sua sensibilidade e sociabilidade, sendo utilizada para marcar não só sua sexualidade, mas também o pertencimento e ostentação de uma classe privilegiada. Esses homens, sobretudo os que não são os queridinhos das *cocottes*, são muito mais semelhantes entre si por meio da padronização de uma roupa-uniforme: trajes pretos elegantes, com camisas brancas, na grande maioria das vezes, a pele clara, cabelo branco e variações das combinações: careca-cabeludo, barrigudo ou muito magro que chega a ser arqueado, demonstrando mais idade. Nas relações entre o homem e sua amante manteúda, embora ridicularizada por essa o depenar, ela não é vista como algo anormal, pois mantém a sexualidade dentro dos padrões heterossexuais. Além disso, acrescenta a diferença geracional, a juventude x velhice como um aspecto positivo, sobretudo ao homem: uma vez que a juventude e beleza de sua companheira é vista como uma forma de troféu e status social, ser visto em público com uma delas, era uma maneira de afirmação da sua masculinidade perante seus iguais. No entanto, na revista os “iguais” são formados pelo próprio público da revista, uma vez que as *cocottes* na maioria das imagens são apresentadas em ambientes internos. A ostentação de classe social para os homens é transferida diretamente para as suas acompanhantes, pois, nesse período, quando um homem se preocupava com ostentação, com uma preocupação visual maior, como é o caso dos almofadinhas brasileiros (PINHEIRO, 2015), essa manifestação não era vista no sentido a valorizar a masculinidade, antes era compreendida como feminização dos homens. Mas há também os corpos masculinos, encontrados no último tópico do Capítulo 3, que são construídos enquanto corpos objetos e que, portanto, podem ser descartados facilmente pelas *cocottes*, quando estes já não lhes têm mais serventia, uma vez que a escolha dos amantes se dava, em grande medida, com base em sua fortuna. Invertendo a relação encontrada em tópicos em que a mulher aparece enquanto objeto. Ambas personagens são retratadas além de animais e presas, também como fantoches, bonecas manipuláveis e “amadas” cada um por um motivo específico, ou pelo corpo ou pelo dinheiro. A mulher fatal, manipuladora de homens “indefesos” aponta para os anseios masculinos. Mesmo assim, a fatalidade dessas mulheres é, antes de tudo, sedutora, e seu aspecto “maligno” não é associada a uma aparência negativa. Ela é encontrada em várias nuances, desde

aquelas quase inocentes, até as mais escancaradas em que aparecem como seres em dimensão muito maior, ou mesmo como aranhas predadoras.

La Vie Parisienne volta a sua sexualidade para o público masculino, prevalecendo relações heteronormativas e valores burgueses que separavam a sexualidade feminina em duas: a da esposa, a qual deveria fazer sexo apenas para fins reprodutivos, seu corpo era, então, visto primeiramente como um corpo materno e sua sexualidade era apagada; e a segunda, ligada ao prazer, a um corpo que não engravida, mais livre de preocupações, aos excessos, a mulher “não respeitável” e “má”, ligada às profissionais do sexo, às diferentes formas de prostituição, mas também a própria figura da *garçonne* e da lésbica.

Ressaltamos aqui que a prostituição foi por muito tempo uma das possibilidades profissionais que mais permitiram liberdade, independência, ascensão e prestígio social às mulheres. E foram esses termos que as cortesãs, as *cocottes* experimentaram pelo menos em um período de sua vida. A revista trata, sobretudo, de uma prostituição de “alto nível”, em que o luxo, a ostentação são elementos comuns. Quase não há espaço para a prostituição associada apenas a subsistência, assim, quase não é abordada pela revista as relações de prostituição ligadas às classes mais populares, como as de rua e as de bordéis baratos.

A prostituição tratada em *La Vie Parisienne* parece corresponder àquela consumida pela burguesia para fora de suas páginas, demonstrando padrões de comportamentos e de gostos relacionadas à classe, gênero e raça. Essas imagens se relacionam diretamente com algumas formas de anúncios encontradas na revista ao longo dos anos: *garçonnières*, *pied-à-terre*, hotéis luxuosos e/ou discretos, casas de massagem, produtos relacionados ao luxo, como cães de companhia de raça, automóveis, produtos para a *toilette*, como, joias, perfumes, peles, sabonetes e tintas de cabelo.

De braços abertos e corpo nu, a não ser pelos adornos, é, desse modo, que a garota da capa de Georges Léonnec, de 1925, recepciona seu público (Fig. 160). Assim como a Vênus – a deusa do amor e da beleza, que nasce da concha –, a *jovem*, “deusa” do amor e da beleza dos anos 1920, restituída em sua mundanidade, nasce de um tinteiro.

A criação da jovem e do seu corpo enquanto mercadoria pode ser vista, desse modo, enquanto uma profanação na medida em que a sua existência não se dá de maneira sagrada⁶²⁰.

⁶²⁰De acordo com Giorgio Agamben, profanar seria a forma pela qual as pessoas conferem humanidade a algo que pertenceria à esfera do sagrado: “[...] E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restitui-las ao livre uso dos homens [...]” (AGAMBEN 2007, p.58).

Desvinculando-se de uma relação de semelhança com a criação realizada em Gênesis, ela é produzida por homens comuns, neste caso, o artista Léonnec:

[...] vinculava-a, no entanto, deste modo, a um arquétipo invisível e fundava, assim, o conceito paradoxal de uma semelhança absolutamente imaterial. A mercantilização, libertando o corpo do seu modelo teológico, salva-lhe porém a semelhança: *qualquer é uma semelhança sem arquétipo, isto é, uma Ideia*. (AGAMBEN, 1993, p.41)

A escolha dessa imagem para o encerramento da pesquisa se deve à sua leitura enquanto uma síntese imagética do que foi abordado ao longo dos capítulos: tanto no que se refere à própria materialidade da revista, sua feitura, seus produtores; como as questões de gênero e pornoerotismo/sexualidade presentes nela. O que a compõe são as mulheres desenhadas sob as tintas de variados artistas, escritores e propagandas, em sua grande maioria elaboradas por homens para um público também masculino.

Seu desvelamento se dá a partir do mesmo recipiente que deixa “escorrer” os nomes de onze dos principais colaboradores que compõe a revista e o próprio título *La Vie Parisienne*, ainda que deixe de lado outros nomes importantes para o periódico, como: Maurice Millièrre e G. Pavis, Fabiano. Desse modo, a imagem da capa faz lembrar ao público que as mulheres encontradas naquela revista ilustrada eram criações de seus artistas.

Essa figura, que pode ser vista como a *garçonne*, símbolo da década de 1920 na França, ou mesmo a *cocotte*, é apresentada enquanto um corpo e mulher ideal que atendia a um novo padrão corporal e de beleza: jovem, branca, magra, cabelos curtos, festiva, desinibida e disponível ao olhar. A mulher vendia a revista *La Vie Parisienne*, mas, também, a imagem de si própria. A Paris dos anos 1920 na revista se apresenta como cosmopolita, associada aos lazeres da burguesia, de grande efervescência artística, cultural, esportiva e de moda. Aspectos sociais que influenciavam na construção e percepção de novas feminilidades e masculinidades.

Essas imagens ajudam a perceber a construção tanto da feminilidade a partir da perspectiva masculina, mas também da própria masculinidade, que é reafirmada várias vezes ao estar ligada diretamente ao interesse sexual pela mulher, reestabelecendo a heterossexualidade compulsória.



Georges Léonnec, *La Vie Parisienne*, nº44, 31 de outubro de 1925.

Figura 160 – *La Vie Parisienne*

Fonte: <https://br.pinterest.com/larissabrum71/la-vie-parisienne/>

FONTES

Periódicos

La Vie Parisienne, 1863, 1891, 1904-1908, 1913, 1918-1931

L'Art d'être Jolie 1904-1905

Le Figaro 1905

L'Œuvre 1917

Les Annales coloniales, nº128, 14 de outubro de 1930, primeira página

Le Sourire 1926

Literárias

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. [1863].

COLETTE. *Chéri*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010 [1920].

COLETTE. *A vagabunda*. Tradução: Juracy Daisy Marchese. São Paulo: Abril, 1971 [1910].

DUMAS, Alexandre. Filles, lorettes et courtisanes. In.: KOCK, Paul de. *La grande ville : nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*. Paris : Marescq, Libraire-Éditeur 1844. p. 315-395. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5505174d/f356>

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Tradução: Enio Silveira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

LOUÏS, Pierre. *Esse obscuro objeto do desejo (La Femme et le pantin)*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio Comprido, RJ: Editora Marco Zero, 1984 [1898].

MARGUERITTE, Victor. *A emancipada. (La garçonne)*. Rio de Janeiro: Empresa de Publicações Modernas, 1923 [1922].

MUSSET, Alfred de. *Mimi Pinson*: retrato de uma “grisette”. Tradução: Clóvis Ramallete. São Paulo: Livraria Martins. [1845].

MUSSET, Alfred de. *Namouna* : conte oriental (Chant Premier). 1863 Disponível em: [https://zims-lfr.kiwix.campusafrika.gos.orange.com/wikisource_fr_all_maxi/A/Premi%C3%A8res_Po%C3%A9sies_\(Musset,_%C3%A9d._1863\)/Namouna](https://zims-lfr.kiwix.campusafrika.gos.orange.com/wikisource_fr_all_maxi/A/Premi%C3%A8res_Po%C3%A9sies_(Musset,_%C3%A9d._1863)/Namouna)

ZOLA, Émile. *Naná*. Tradução: Roberto Valeriano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

Outras

BECKER, Emma. Entrevista com Emma Becker, livro *La Maison*. *El País*. Borja Hermoso, 14 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/eps/2019-12-14/emma-becker-os-homens-que-pagam-por-sexo-tem-medo-das-mulheres.html>

BENEDITO, Emilio. OMS retira a transexualidade da lista de doenças mentais. *El País*. 18 junho de 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/18/internacional/1529346704_000097.html. Acesso em: 19/02/2021.

BORGES, André. “Fiz uma metáfora contra a ideologia de gênero, diz Damares sobre vídeo. *O Estado de São Paulo*, 03 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damares-alves,70002665826>

CERIONI, Clara. Menino veste azul e menina veste rosa, diz Damares em vídeo. *Exame*, 03 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/brasil/menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa-diz-damares-em-video/>.

EL PAÍS. Sharon Stone: “O termo ‘comível’ era usado para decidir se seríamos contratadas”. 14 de maio de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/14/internacional/1557827870_566519.html?fbclid=IwAR2TI3IlukYWjYq2mrYjZ1hbNXeykNfxJdsBaAiaNVQkNTdkdnwY25B1Dec

EPTV2. ‘Muito esquisito’, diz ex-vizinha de idosa que se passava por homem em Ituverava, SP. G1, Ribeirão e Franca. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/noticia/2019/02/04/muito-esquisito-diz-ex-vizinha-de-idosa-que-se-passava-por-homem-em-ituverava-sp.ghtml>. Acesso em: 08/06/20.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. *Anuário Brasileiro de Segurança Pública 2019*. Ano 13, 2019.

HÉROUARD, Chéri. *Rocroi, mémoire de pierres*. Disponível em: <http://p.genaux.pagesperso-orange.fr/herouar1.htm#herouar1>.

MOURGERE, Isabelle. La Goule : reine du Moulin Rouge, féministe et anti-conformiste. *TV5Monde*, 29 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://information.tv5monde.com/terriennes/la-goulue-reine-du-moulin-rouge-feministe-et-anti-conformiste-282285>. Acesso em: 01/03/20.

OLIVEIRA, Regiane. Censura de livros expõe “laboratório do conservadorismo” em Rondônia. *El País*, 07 de fev. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-02-08/censura-de-livros-expoe-laboratorio-do-conservadorismo-em-rondonia.html>.

REDAÇÃO HYPENESS. Bordel de bonecas sexuais é inaugurado em Paris. *Hypeness*, 07 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/02/bordel-de-bonecas-sexuais-e-inaugurado-em-paris/>

REFERÊNCIAS

Documentários e Palestras

ARGAUT, Jean-Marc. *Les courtisanes et L'Art d'être jolie*. Les “grandes horizontales”, portraits de courtisanes au XIXe siècle. 33min. Conferência da Reunião dos Museus Nacionais, Auditório do Museu d'Orsay, 08 de outubro de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S85IDp3YgiI&list=PLpYGqwbWXFF7uf6ARIOPegv7wzuh7IKEA>

BRACHER, Julia. *Histoire des maison closes*. Toue l'Histoire. 2016. 50 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gUOzPQPnWpE&list=PLpYGqwbWXFF7uf6ARIOPegv7wzuh7IKEA&index=10>

Artigos

ADELMAN, Miriam. Mulheres, cavalos, vidas cruzadas: domadxs, domesticadxs, selvagens? WENETZ, Ileana; ATHAYDE, Pedro Athayde; LARA, Larissa (orgs.). *Gênero e sexualidade no esporte e na educação física* (Ciências do esporte, educação física e produção do conhecimento em 40 anos de CBCE - v. 6). Natal: EDUFRN, 2020, v. 6, p. 123-139.

ADELMAN, Miriam. As mulheres no mundo equestre: forjando corporalidades e subjetividades ‘diferentes’. *Revista Estudos Feministas*, v. 19, n. 3, p. 931-953, set. / dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000300015>. Acesso em: 11/02/2021.

ADELMAN, Miriam. Por amor ou por dinheiro? Emoções, discursos, mercados. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 2, p. 117-138, jul. / dez. 2011. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/43/25>. Acesso em: 11/02/2021.

ADELMAN, Miriam; RUGGI, Lennita. Sociología contemporânea y el cuerpo. Tradução: Ursula Frydrych y Juan Cruz Galigniana. *Sociopedia.isa*, p. 1-14, 2013.

ADELMAN, Miriam; RUGGI, Lennita. Corpo, identidade e a política da beleza. *Gênero*, Niterói, v. 7, n. 2, p. 39-63, 1º sem. 2007. Acesso em: 10/02/2021.

ASSUNÇÃO, Luisa. Reflexions sur le mythe de la femme fatale : Pierre Louys et la femme et le pantin. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 45, p. 157-174, dez. 2012.

ASSUNÇÃO, Luisa F.. L'image de la femme dans le roman *La femme et le pantin* de Pierre Louys et dans le film *Cet obscur objet du désir* de Luis Buñuel : une etude comparee. *Literatura e Autoritarismo: experiência e esclarecimento* (UFSM), n. 17, 2011. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num17/art_04.php.

BALOGH, Anna Maria. O obscuro objeto do desejo: o corpo sedutor na arte e na mídia. *REVISTA USP*, São Paulo, n.69, p. 149-158, mar. / mai. 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13521/15339>. Acesso em: 09/06/15, 23:38.

BALTHAZAR, Gregory da Silva; MARCELLO, Fabiana de Amorim. Corpo, gênero e imagem: desafios e possibilidades aos estudos feministas em educação. *Rev. Bras. Educ.* Rio de Janeiro, v. 23, p. 1-23, set. 2018. Epub.

BATISTA, Stephanie Dahn. O corpo falante: narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX. *Revista Científica - FAP*, Curitiba, v.5, p. 125-148, jan. / jun. 2010.

BÉGHIN, Vincent. Des marraines de guerre pour les Poilus. *Historia* - FR. 26 out. 2018. Disponível em: <https://www.historia.fr/le-coin-des-timbr%C3%A9s/des-marraines-de-guerre-pour-les-poilus>. Acesso em: 22 /11/2019.

BUTLER, Judith. Regulaciones de género. Tradução: Moisés Silva. *La Ventana*, n. 23, p. 7-35, 2005.

BUTLER, Judith. Actos performativos y constitución del género. *Debate Feminista*, 1998, p. 296-314.

CARLSON, Victor. Three Drawings by François Boucher. *Master Drawings*, v. 4, n. 2, p. 157-163, 1966.

CARVALHO, Ananda. MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. A História da arte: desconstruções da narrativa oficial da arte. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 8, p. 23-46, jul. 2019.

CARVALHO, Marina Vieira de. Mulheres e criação pornô-erótica: efeitos da autoria feminina na imprensa de gênero alegre da Belle Époque imoral carioca. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 70, p. 359-382, mai. / ago. 2020. Disponível em: DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S2178-14942020000200008>. Acesso em: 15/07/20.

CHARON, Jean-Marie. Lire et grandir en s'amusant, ou la grande aventure de la presse des jeunes, *Ela. Études de linguistique appliquée*, n.130, p. 223-236, 2003/2. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-ela-2003-2-page-223.htm>

COSTA, Sérgio. Amores fáceis: romantismo e consumo na modernidade tardia. *Novos Estudos*, São Paulo: CEBRAP, ano 08, n. 73, p. 111-124, nov. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/nec/n73/a08n73.pdf>. Acesso em: 15/02/2021.

COTILHÃO, In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/Cotilh%C3%A3o> [consultado em 24-02-2020].

COVA, Anne. História da maternidade: em que ponto estamos? Tradução: Marina Alves Amorim e Frederico Assis Cardoso. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 12, n. 16, p. 163-185, 1º sem. 2011.

DARNTON, Robert. Sexo dá o que pensar. *Artepensamento*, 1996. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/sexo-da-o-que-pensar/>. Acesso em: 15/07/20.

DELESSERT, Thierry. Christine Bard (dir.). Les féministes de la première vague. *Nouvelles Questions Féministes*, v. 23, p. 118-121, 2017/1.

DÉMORIS, René. Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain. *Dix-huitième Siècle*, n. 3, p. 337-357, 1971. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1971_num_3_1_972.

DUROUSSY, Bernard. La presse du sexe ou la démocratisation de l'érotisme. *Les Cahiers de la publicité*, n. 21, p. 41-46, 1968. Doi: 10.3406/colan.1968.5083.

EDOARDO, Laysmara Carneiro. Corpo e visualidade de Conchita em *La femme et le pantin*. *Línguas & Letras – Estudos Literários*, v. 11, n. 20, p. 207-224, 1º sem. 2010.

FARMER, John David. A New Painting by François Boucher. *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1973-1982)*, v. 68, n. 2, p. 16-20, mar. / abr., 1974.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma tríplice abordagem. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 3-21, jul. / dez. 2004.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. Antecedentes do Fotojornalismo. *VII Encontro Nacional de História da Mídia da Rede Alcar*, Fortaleza (CE), 19 a 21 de agosto de 2009, p. 1-15.

GIBSON, Chelsea. Suffragists and consumerism: the sucess of the new woman in 1920s Europe. *Études Historiques*, v. 2, n. 1, 2010. Disponível em: <http://www.etudeshistoriques.org/etudeshistorique/article/view/13/10>.

GONZÁLEZ-QUIJANO, Lola. Performer un mauvais genre : la demi-mondaine au XIXe siècle, *Criminocorpus* [En ligne], Sujets déviants, sujets pervers. Pathologie mentale, sexualité et expérience de l'autre, Communications, p. 1-13, abr. 2017. Disponível em: <http://criminocorpus.revues.org/3465>. Acesso em: 02/05/21.

GORBERG, Marissa. “Eva Moderna”: representações de gênero em periódicos dos anos 1920: um olhar transnacional. *BRASILIANA: Journal for Brazilian Studies*, v. 9, n. 1, p. 278-311, 2020.

KAMINSKI, Rosane. *Madames e mademoiselles* nas revistas curitibanas do início do século XX. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia, v. 32, n. 1, p. 17-44, jan. / jun. 2019.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. Erotismo e mídia: pontos de partida para uma análise histórica. *Espaço Plural*, ano XI, n. 22, p. 98-1, 1º sem. 2010.

LAURETIS, Teresa de. *Las tecnologías del género*. Tradução: Ana María Bach y Margarita Roulet. *Revista Mora*, v. 2, p. 6-34, 1996.

LEITE JÚNIOR, Jorge. Erotismo, pornografia e obscenidade. In: *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 25-44.

LEITE, Mariana Gazioli. A arte de passear: Marie Laurencin, a pintura das festas galantes e o colapso da ideia de civilização. In: MENDES, Ana Luiza; BIGUELINI, Elen; BENTES, Roberta (orgs.). *II Seminário Mulheres na História, na Literatura e nas Artes: entre práticas e representações*, p. 186-207, set. 2019.

LEJEUNE, Dominique. Les femmes en France dans l'entre-deux-guerres. *Conférence à l'Université ouverte de Besançon*, Besançon, France, p. 1-24, 10 out. 2019. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02314061>

LE NAOUR, Jean-Yves. Epouses, marraines et prostituées. Le repos du guerrier, entre service social et condamnation morale. In.: MORIN-ROTUREAU, Evelyne (ed.), *Combats de femmes, 1914-1918. Les Françaises, pilier de l'effort de guerre*, Paris : Autrement, 2014. p. 63-79.

LE NAOUR, Jean-Yves. Les marraines de guerre : l'autre famille des soldats. *Les chemins de la mémoire*, n. 181, p. 7-10, mar. 2008.

LOPONTE, Luciana Gruppeli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 2, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n2/14958.pdf>.

MALDONADO, Simone Carneiro. Breve incursão pela sociologia do segredo. *Revista de Ciências Sociais - Política & Trabalho*, 15, p. 217-220, set. 1999. Recuperado de <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/politicaetrabalho/article/view/6441>.

MARTINS, Ana Paula Vosne. O caso Naná: representações de gênero no encontro entre texto e imagem no século XIX. *História: Questões e Debates*. Curitiba, n. 34, p. 157-174, 2001.

MEDEIROS, Afonso. Erotismo & pornografia na arte: uma história mal contada? *Cartema - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB*, v. 5, p. 27-49, 2016.

MEDEIROS, Afonso. Apontamentos para uma cartografia da história da arte pornô-erótica. *Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - "Entre Territórios"* – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil. p. 460-475.

MEYER, Dagmar Estermann. As mamas como constituintes da maternidade. *Educação & Realidade*. 25(2), p. 117-133, jul. / dez. 2000.

MOIA, Martha I. Mujer y pornografía. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, n. 2, p. 83-93, 1980.

MONZANI, Luiz Roberto. Origens do discurso libertino. *Artepensamento*, 1996. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/origens-do-discurso-libertino/>.

NAVARRO-SWAIN, Tania. *O sexo da arte ou a arte é sexuada*. Apresentação de palestra. 2011.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista de Estudos Feministas* [online]. Florianópolis, v. 08, n. 02, 2000, p. 09-41.

OLIVEIRA, Cláudia. Mulheres na luta pela emancipação: novo vestuário e novos comportamentos pelas lentes da imprensa carioca – 1900-1914. *Dobras*, v. 12, n. 25, p. 95-110, abr. 2019.

OLIVEIRA, Cláudia de; MELLO, Júlia. Descamando o nu: o sentido do despido. *Contemporânea*, v. 1, p. 1-10, 2018.

ON-DIT, In.: Dicionário Larousse da Língua Francesa [on-line], 2020. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/on-dit/56018>

PINHEIRO, Larissa Brum Leite Gusmão. Garçonizando-se: o fazer-se melindrosa. *Temporalidades* – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, v. 7, n. 2, p. 191-217, mai. / ago. 2015a.

PINSON, Guillaume. Imaginaire des sociabilités et culture médiatique au XIX^e siècle. *Revue d'histoire littéraire de la France*, n. 3, v. 110, p. 619-631, 2010. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2010-3-page-619.htm>.

PINSON, Guillaume. La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque. *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], n. 30, p. 211-230, 2009. Disponível em: <http://journals.openedition.org/clio/9471>.

PINSON, Guillaume. Fiction du monde : De la presse mondaine à Marcel Proust. Nouvelle édition [en ligne]. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2008 (généré le 16 novembre 2019). Disponível em: <http://books.openedition.org/pum/20707>.

PORTIER, Philippe. Regulação Estatal da Religião na França (1880 - 2008) - Ensaio de Periodização. *Revista de Estudos da Religião*, p. 24-47, set. 2010. Disponível em: https://www.pucsp.br/rever/rv3_2010/t_portier2.pdf.

POSNER, Donald. The Swinging Women of Watteau and Fragonard. *The Art Bulletin*, 64(1), 75-88, 1982. doi:10.2307/3050195.

POSNER, Donald. The True Path of Fragonard's 'Progress of Love'. *The Burlington Magazine*, v. 114, n. 83, p. 526-534, ago. 1972.

PRADA, Nancy Prada. ¿Qué decimos las feministas sobre la pornografía? Los orígenes de un debate. *La manzana de la discordia*, ano 2010, v. 5, n. 1, p. 7-26, jan. / jun. 2010.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. O humor gráfico da década de 20: entre o *art nouveau* e o *art deco*. *Anais XXIV Simpósio Nacional de História - História e Multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos*, São Leopoldo, 2007.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. As representações da mulher na revista *A Bomba* (1913). *Anais do IV Forum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, EMBAP, 2006.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. Entre o riso e o estereótipo: as representações da mulher nas revistas de humor. *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7 - Gênero e preconceitos*, 2006a, p. 1-7.

QUIRÓS, Carolina Prieto; RODRÍGUEZ, Mar Rodríguez. El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX. El genio maligno – *Revista de humanidades y ciencias sociales*, n. 7, set. 2010.

RAMOS, Maria Lucia Bueno. Cultura visual e estilos de vida. As revistas de moda francesas e as estratégias de marketing da alta costura no início do século XX. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, p. 75-96, jan. / jun. 2016.

ROBERT, Jean-Louis. « La parisienne au parisien » Apogée et déclin d'un mythe de la fin du XIXe siècle à nos jours. In : GAUVARD, Claude, ROBERT, Jean-Louis (Dir.). *Être Parisien*. Paris : Sorbonne, 2004. p. 81-95. (versão on-line) Disponível em: <https://books.openedition.org/psorbonne/1410>.

RUDELLE, Otilie. Le vote des femmes et la fin de "L'exception Française". Vingtième Siècle. *Revue d'histoire*, n. 42, p. 52-65, abr. / jun. 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3771214>.

SADOUN-ÉDOUARD, Clara. *La Vie parisienne* ou la mise en scène de la mondanité. *Médias 19* [En ligne], THÉÂTRALISATION DES ÉCRITURES DE PRESSE, Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty (dir.), Presse et scène au XIXe siècle, Publications, mis à jour le : 19/10/2012. Disponível em: <http://www.medias19.org/index.php?id=5052>.

SALLES, Ana Cristina Teixeira da Costa; CECCARELLI, Paulo Roberto. A invenção da sexualidade. *Reverso*, Belo Horizonte, ano 32, n. 60, p. 15-24, set. 2010.

SANDRE-PEREIRA, Gilza. Amamentação e sexualidade. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 11(2), p. 467-491, jul. /dez., 2003.

SANTA'ANNA, Denise Bernuzzi de. As infinitas descobertas do corpo. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 14, p. 235-249, 2000. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635354/3147>. Acesso em: 12/02/2021.

SANTOS, Paulo Deimison Brito dos. Riso e função social na filosofia de Bergson. *Revista Ideação*, n. 37, p. 144 – 153, jan. / jun. 2018. Disponível em: <http://oaji.net/articles/2020/8922-1596070917.pdf>.

SCHMIDT, Jessica. *Subversion in style: clothing, identity, and social change in 1920s Paris*. *Footnotes*, v. 2, p. 25-35, 2009.

SCHRODER, Anne L.. Fragonard's Later Career: The Contes et Nouvelles and the Progress of Love Revisited, *The Art Bulletin*, 93:2, p. 150-177, 2014. DOI: 10.1080/00043079.2011.10786002

SCOTT, Joan Wallach. A invisibilidade da experiência. Tradução: Lúcia Haddad. *Proj. História*, São Paulo, n. 16, p. 297-325, fev. 1998.

SENIMON, Fanny. « Vers la coupe à la garçonne, une histoire des cheveux coupés des années 1900 à 1925 », Master 2, sous la dir. de Pascal Ory, Université Paris I, 2013, *Genre &*

Histoire [En ligne], 14 | Printemps 2014, mis en ligne le 26 août 2014, consulté le 11 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genrehistoire/1928>.

SOHN, Anne Marie. Les rôles féminins dans la vie privée : approche méthodologique et bilan de recherches. *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Société d'Histoire Moderne, Tomo XXVIII, p. 597-623, out. / dez. 1981.

SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(3): 320, p. 591- 611, set. / dez. 2005.

SOUZA, Milena Costa de. Latinidade, gênero e sexualidade nos arquivos da bienal de São Paulo (2006-2014). In: CUNHA, André Gustavo Lescovitz (et al.) *O fazer historiográfico na contemporaneidade*. Ied. Curitiba: UFPR, 2019. p. 317-336.

STEIGERWARLD, Jörn. Les arts et l'amour galant. À propos de la promenade de Versailles de Madeleine de Scudéry. *Armand Colin*, nº69, p. 51-63, 2009. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2009-2-page-51.htm>.

TAVARES, Manuela. Prostituição: diferentes posicionamentos no movimento feminista. In.: *Umar feminismos*, [s.d.]. Disponível em: <http://www.umarfeminismos.org>.

THÉBAUD, Françoise. Mulheres, cidadania e Estado na França do século XX. *Tempo*, Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 10, p. 1-17, 2000.

THÉBAUD, Françoise. Le mouvement nataliste dans la France de l'entre-deux-guerres : l'Alliance nationale pour l'accroissement de la population française. *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Tomo 32, n. 2, p. 207-301, abr. / jun. 1985. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/rhmc.1985.1318>.

THOMPSON, Christopher. Un Troisième Sexe ? Les Bourgeoises Et La Bicyclette Dans La France Fin De Siècle. *Le Mouvement Social*, n. 192, p. 9-39, 2000. JSTO. Disponível em: www.jstor.org/stable/3779745. Acesso em: 24 de mar. de 2020.

TILLY, Charles ; SHORTER, Edward. Les vagues de grèves en France, 1890-1968. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. Ano 28, n. 4, p. 857-887, 1973. Disponível em: <https://doi.org/10.3406/ahess.1973.293390>.

TOMICHE, Anne. Figures de “femmes nouvelles” dans le premier tiers du XXe siècle. *Sociopoétiques* [En ligne], n. 4, p. 1-10, mis à jour le : 25/11/2019. Disponível em: <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=772>.

TORRÃO FILHO, Amílcar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. *Cadernos Pagu* (24), p. 127-152, jan. / jun. 2005.

TROUSSON, Raymond. Romance e libertinagem no século XVIII na França. *Artepensamento*, 1996. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/romance-e-libertinagem-no-seculo-xviii-na-franca/>.

VARIKAS, Eleni. Do bom uso do mau gênero. *Cadernos Pagu*, Dossiê Simone de Beauvoir, n. 12, p. 11-36, 1999. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634692/2611>. Acesso em: 19/02/2021.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. Érotisme et pornographie au XVIIIe siècle : les dispositifs imaginaires du regard. *Eres*, n. 87, p. 97-104, 2007. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-97.htm>.

WINTERMUTE, Alan. Watteau and the fête galante. Valenciennes. *The Burlington Magazine*, Collectors and Patrons, v. 146, n. 1216, p. 48-483, jul. 2004.

ZDATNY, Steven. La mode à la garçonne 1900-1925 : une histoire sociale des coupes de cheveux. *Le mouvement sociale*, n. 174, p.23-56, jan. / mar. 1996.

ZELIZER, Viviana et al. A negociação da intimidade, dez anos depois: Entrevista com Viviana Zelizer. *Tempo Social*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 190-209, jan. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ts/v29n1/1809-4554-ts-29-01-0191.pdf>. Acesso em: 15/02/2021.

ZELIZER, Viviana A. Dinheiro, poder e sexo. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 32, p. 135–157, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n32/n32a05.pdf>. Acesso em: 15/02/2021.

ZUBER, Valentine. A laicidade republicana em França ou os paradoxos de um processo histórico de laicização (séculos XVIII-XXI). *Ler História*, n. 59, p. 161-180, 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/1370?lang=es>

Livros

AGAMBEN, Giorgio. Glosas à margem dos Comentários sobre a sociedade do espetáculo. In: *Meios sem fim*: notas sobre a política. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a. p. 71-86.

AGAMBEN, Giorgio. Nudez. In: *Nudez*. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: *Profanações*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 57-71.

AGAMBEN, Giorgio. Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução: Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a. p. 09-100.

AGAMBEN, Giorgio. XII. Collants Dim. In: *A comunidade que vem*. Tradução: António Guerreiro. Lisboa; Editorial Presença, 1993. p. 40-44.

ADLER, Laure. *Os bordéis franceses (1830-1930)*. Tradução: Kátia Maria Orberg e Eliane Fitippaldi Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1991.

ADLER, Laure. *Secretos de Alcoba*: historia de la pareja (1830-1930). Tradução: O. Molina. Buenos Aires: Granica, 1987. [1983].

AGRA ROMERO, Maria Xosé. Prológo. In: GARCÍA, Mercedes Expósito. *De la garçonne a la pin-up*: mujeres y hombres en el siglo XX. Madrid: Universitat de València, 2016.

ALIAGA, Juan Vicente. La *garçonne*: mujeres masculinizadas de los años veinte en Francia y España. In: ALIAGA, Juan Vicente; HADERBACHE, Ahmed MONLEÓN, Ana, PUJANTE, Domingo (Orgs.). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Universitat de València, 2001. p. 99-112.

ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 1*: bruxas e tupinambás canibais. São Paulo Editora da Universidade de São Paulo, 2019a.

ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 2*: Maria e Maria Madalena. São Paulo Editora da Universidade de São Paulo, 2019b.

ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da Mulher no Ocidente Moderno 3*: Stars de Hollywood. São Paulo Editora da Universidade de São Paulo, 2019c.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O avesso das coisas*: [aforismos]. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ARWAS, Victor. *La Vie Parisienne*. Londres, China : Papadakis, 2010.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Exércitos e guerras: uma brecha no coração do modelo viril? In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). *História da Virilidade*: A virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Tradução: Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 239-268.

AULIAC, Daniel. Suzanne Meunier : une artiste à (re)découvrir. Paris : Publibook, 2013. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=gsAOg5vzIZ0C&hl=pt-BR&printsec=frontcover&pg=GBS.PA1>

AULIAC, Daniel. *Léo Fontan*: peintre, illustrateur, décorateur. Paris : Publibook : 2004. Disponível em : https://books.google.com.br/books?id=GmzrXCQzddsC&printsec=frontcover&source=gb_s_atb&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

BALDUCCI, Richard. Les cocottes des années folles. In.: *Les princesses de Paris* : l'âge d'or des cocottes. Paris: Hors Collection, 1994. p. 05-12. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4801276v.texteImage>. Acesso em: 03/05/21.

BARD, Christine. A virilidade no espelho das mulheres. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). *História da Virilidade*: A virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Tradução: Noéli Correia de Mello Sobrinho e Thiago de Abreu e Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 116-153.

BARD, Christine. Le Pantalon. In.: MOORE, Alison M. (ed.). *Sexing political culture in the history of France*. Tradução: Chantal Barry. Amherst, Nova York: Cambria Press, 2012. p. 75-96.

BARD, Christine. La reforme du costume à la Belle Époque ; Les folles années de la garçonne. In. : *Une histoire politique du pantalon*. Paris : Éditions du Seuil, 2010. (e-book).

BARD, Christine. *Les filles de Marianne*. Histoire des féminismes, 1914-1940. Paris : Fayard, 1995.

BARTHES, Roland. Brinquedos; O strip-tease. In.: *Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 40-42, 93-96.

BASSERMANN, Lujo. *História da prostituição: uma interpretação cultural*. Tradução: Rubens Stuckenbruck. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução: Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

BEAUVOIR, Simone. Prostitutas e cortesãs. In.: *O segundo sexo: a experiência vivida*, vol. 2. Trad.: Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 363-384.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento – Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENOÎT, Claude. Demi-mondaines, cocotes et l'art de séduire. Sur le modèle de *Nana* de Zola. In.: BENOÎT, Claude; REAL, Elena (orgs.). *El arte de la seducción en los siglos XIX y XX*. Valencia : Universitat de València, 1998. p. 29-38.

BERGER, John. *Modos de ver*. 2ªed. Tradução: Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

BERSTEIN, Gisèle ; BERSETEIN Serge. Chiappe, Jean (1878-1940). In. : *Dictionnaire historique de la France contemporaine : 1870-1945*, éditions Complexe, 1995. p. 146-147.

BOULAD-AYOUB, Josiane. Rococo, ruines et plaisir noir. In. : BOULAD-AYOUB, Josiane; BLANCHARD, François. *Les grandes figures du monde moderne*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, L'Harmattan, 2001. p. 429-452. Disponível em: <https://www.yumpu.com/fr/document/read/17338349/rococo-ruines-et-plaisir-noir-les-classiques-des-sciences-sociales>

BURGOS DÍAZ, Elvira. Desconstrucción y subversión. In: SOLEY-BELTRAN, Patricia; SABSAY, Leticia (eds.). *Judith Butler en disputa: Lecturas sobre la performatividad*. Barcelona – Madrid: Egales Editorial, 2012. p.101-134.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 13ª ed. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BUTLER, Judith. Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault. Trad.: Ana Sánchez. In.: LAMAS, Marta (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM-PUEG, Miguel Ángel Porrúa, Estudios de Género, 2013, p. 303-326.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guaciara Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CAPÓ, Maria Magdalena Brotons. El erotismo del cuerpo femenino. In.: *El cine en Francia, 1895-1914: Reflejo de la cultura visual de una época*. Santander: Genuève Ediciones, 2014. p. 175-192.

CHADWICK, Whitney; LATIMER, Tirza True. Becoming Modern – Gender and sexual identity after World War I. In: CHADWICK, Whitney; LATIMER, Tirza True (Orgs.). *The modern woman revisited: Paris between the Wars*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2003. p. 03-20.

CHARLES, Victoria; CARL, Klaus H. Historique; I – Le Rococo en France. In.: *Le rococo*. New York: Parkstone International, 2012. p. 7-26; 27-86. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=QBomdwM6YMIC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

COMBEAU, Yvan. *Paris: uma história*. Tradução: William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2011.

CONWAY, Jill K.; BOURQUE, Susan C.; SCOTT, Joan W.. El concepto de género. Tradução: Claudia Lucotti. In.: LAMAS, Marta (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México : UNAM-PUEG, Miguel Ángel Porrúa, Estudios de Género, 2013, p. 21-34.

CORBIN, Alain. *Les filles de noce : misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*. Paris : Champs Flammarion, 1982.

CORBIN, Alain. Présentation. In.: PARENT-DUCHÂTELET, Alexandre. *La prostitution à Paris au XIXe siècle*. Paris : Éditions Du Seuil, 1981 [1836].

COTT, Nancy, F. Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XX*. v.5. Madrid: Taurus Minor, 2000. p. 107-126.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. 2ªed. Tradução: Cristiana Coimbra. São Paulo: Senac, 2013.

DABHOIWALA, Faramerz. *As origens do sexo: uma história da primeira revolução sexual*. Tradução: Rafael Mantovani. São Paulo: Globo, 2013.

DESANTI, Dominique. *La femme au temps des Années folles*. Paris : Stock / Laurence Pernoud, 1984. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10032298>.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal*. Textos e imagens da misoginia *fin-de-siècle*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DUBY, Georges. Imagens da Mulher. In: DUBY, Georges; PERROT (Orgs.). *Imagens da mulher*. Lisboa: Afrontamento, 1992. p. 08-33.

DUCREY, Guy. *L'ABCdaire de Colette*. Paris : Flammarion, 2000.

DUPOUY, Alexandre. *La photographe érotique*. New York: Parkstone Press International, 2016.

ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Tradução: Antônio Carlos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ETCOFF, Nancy. *A lei do mais belo: a ciência da beleza*. Tradução: Ana Luiza Borges de Barros. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes. *De la garçonne a la pin-up: mujeres y hombres en el siglo XX*. Madrid : Universitat de València, 2016.

FELDMAN, Michael. La distribution pour les masses. HANSON, Dian. *Dian Hanson's History of Pin-Up Magazines: From 1900 to Post –WW II*, Vol 1. Tradução: Philippe Safavi. Taschen: Coreia do Sul, 2013. p. 49-50.

FIELD, Charlotte; DIRIX, Emmanuelle. *A moda da década – 1920*. São Paulo: Publifolha, 2014.

FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: *Microfísica do poder*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p. 243-276.

GLUCKSON, Robert. Les pulps *Spicy* des années trente : Des mots brûlants sous des couvertures en papier glacé. HANSON, Dian. *Dian Hanson's History of Pin-Up Magazines: From 1900 to Post –WW II* , Vol 1. Tradução: Philippe Safavi. Taschen: Coreia do Sul, 2013. p. 133-156.

GOLDENBERG, Mirian (org.). *O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2007.

GOLDMAN, Annie. *Les années folles*. Paris/Bruxelas : Casterman, 1994.

GONZALEZ-QUIJANO, Lola. *Le demi-monde : prostitution et réseaux sociaux dans le Paris du XIX^e siècle*. p. 1-46, 2013. Disponível em: https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1429/files/2013/09/r%C3%A9seaux_demimonde_LGQ-1.pdf. Acesso em: 02/05/21.

GORBERG, Marissa. Infidelidade feminina nas caricaturas de Belmonte: representações de gênero nos anos 1920. *Revista Maracanan*, n. 15, p. 299-318, jul. / dez. 2016.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se leem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. Tradução: Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

GRIFFIN, Susan. *O livro das cortesãs: um catálogo das suas virtudes*. Tradução: Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

HALUCH, Aline. *A Maçã: o design gráfico, as mudanças de comportamento e a representação feminina no início do século XX*. Rio de Janeiro: SENAC, 2016.

HANSON, Dian. *Dian Hanson's History of Pin-Up Magazines: From 1900 to Post –WW II*, Vol 1. Trad.: Philippe Safavi. Coreia do Sul: Taschen, 2013.

HAUSER, Arnold. Dissolução da arte cortesã. In.: *História Social da Literatura e da Arte*. [1953]. p. 645-683.

HERMAN, Paul. *Léonnec : illustrateur de La Vie Parisienne*. Itália: Glénant, 1990.

HIGONNET, Anne. Mujeres, imágenes y representaciones. In.: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XX*. v.5. Madrid: Taurus Minor, 2000. p. 410-432.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.) *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

hooks, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOUBRE, Gabrielle. Introduction : « Le monde interpole des femmes équivoques ». In. : *Le livre des courtisanes : archives secrètes de la police des mœurs (1861-1876)*. Paris : Tallandier, 2006. p. 9-46.

JULIANO, Dolores. *La prostitución: el espejo oscuro*. Barcelona: Institut Català d'Antropologia & Icaria, 2002.

KAPLAN, E. Ann. O olhar é masculino? In.: *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 43-60. Disponível em: <http://marcoareliosc.com.br/cineantropo/kaplan.pdf> . Acesso em: 11/02/2021.

KNIBIEHLER, Yvonne ; BERNOS, Marcel ; RAVOUX-RALLO, Élisabeth ; RICHARD, Éliane. Introduction. In. : *De la pucelle à la minette : les jeunes filles de l'âge classique à nous jours*. Paris : Temps Actuels, 1983. CROIX, Alain (Dir.). Coleção. La passion de l'histoire. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3322658r.r=%22Fran%C3%A7oise%20Th%C3%A9baud%22?rk=643780;0>

LAMAS, Marta (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM-PUEG, Miguel Ángel Porrúa, Estudios de Género, 2013.

LEITE JÚNIOR, Jorge. Erotismo, pornografia e obscenidade. In.: *Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia "bizarra" como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 25-44.

LERNER, Harriet Goldhor. *O jogo da dissimulação*. Tradução: Beatriz Raposo de Medeiros. São Paulo. Best Seller, Círculo do livro, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. Parte I - Luxo eterno, luxo emocional. LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 11-86.

LUCA, Tania Regina de. *A Ilustração (1884-1892): circulação de textos e imagens entre Paris, Lisboa e Rio de Janeiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

LUCA, Tania Regina de. Fontes Impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 111-154.

LUCA, Tania Regina de. Mulheres em revista. In.: PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla. (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 447-468.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.) *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MAINES, Rachel P. La sexualidad femenina como patología histórica. In.: *La tecnología del orgasmo*. La histeria, los vibradores y la satisfacción sexual de las mujeres. Tradução: Jesús Ortiz Pérez del Molino. Barcelona: Milrazones, 2010, p. 46-52.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempo de República*. São Paulo (1890-1922). São Paulo: Fapesp, Edusp, Imprensa Oficial, 2001.

MASSIE, Allan. *Colette: uma biografia*. Tradução: Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Ed.: Casa-Maria Editorial, 1989.

MATTHEWS-GRIECO, Sara, F.. Corpo e sexualidade na Europa do antigo Regime. In.: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Dirs.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Tradução: Lúcia M. E. Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p.217-301.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In.: *Sociologia e antropologia*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 399-422. [1950].

MEDEIROS, Afonso. O imaginário do corpo entre o erótico e o obsceno – fronteiras líquidas da pornografia. In: MEDEIROS, Afonso (Org.). *O imaginário do corpo entre o erótico e o obsceno – fronteiras líquidas da pornografia*. Goiânia: Funape, 2008, p. 27-64.

MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural, Brasiliense, 1985.

MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. Tradução: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MOIRA, Amara. *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo Editora, 2016. 216p. E-book.

NEAD, Lynda. *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Tradução: Carmen González Marín. Espanha: Tecnos, Alianza, 2013. [1992].

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Tradução: Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OBERHUBER, Andrea; HOUDE, Sarah-Jeanne Beauchamp. Figures Troubles : La New Woman et La Femme Nouvelle dans « La dame à la douve de Renée Vivien et « Héroïnes » de Claude Cahun. *Captures – Figures, théories et pratiques de l’imaginaire*, Université de Québec, Montreal, Fils de Pute, v.4, n1, mai. 2019. Disponível em : <http://revuecaptures.org/article-dune-publication/figures-troubles> . Acesso em : 11/01/2021.

OLIVEIRA, Claudia. *As Pérfidas Salomés: a representação do pathos do amor em Fon-Fon! e Para todos...* — 1907-1930. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

ORY, Pascal. O corpo ordinário. In.: COURTINE, Jean-Jacques (dir.). *História do corpo: 3 As mutações do olhar: o século XX*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 155- 196.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade (1984). In.: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *História das Mulheres, história feministas: vol. 2, antologia*. São Paulo: MASP, 2019. p. 94-109.

PHILLIPS, John. Old wine in New Bottles? Literary Pornography in Twentieth-Century France. In.: SIGEL, Lisa Z. (org.). *International exposure: perspectives on modern European pornography, 1800–200*. New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutgers University Press, 2005. p. 125-145.

PINHEIRO, Larissa Brum Leite Gusmão. *Melindrosas e almofadinhas de J. Carlos: questões de gênero na revista Para Todos... (1922-1931)*. Dissertação (Mestrado em História), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná Curitiba, 2015.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade (1988). Tradução: Julia de Souza. In.: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *História das Mulheres, história feministas: vol. 2, antologia*. São Paulo: MASP, 2019. p. 121-150.

PORTA, Frederico. *Dicionário de Artes Gráficas*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Glôbo, 1958.

PRADA, Monique. *Putafeminista*. São Paulo: Veneta, 2018.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama (Colección Compactos), 2016.

RUBIN, Gayle. Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade. Tradução: Felipe Bruno Martins Fernandes. p. 1-54, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1229/rubin_pensando_o_sexo.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 15/02/2021.

SADOUN-ÉDOUARD, Clara. *Le Roman de La Vie Parisienne* : presse, genre, littérature et mondanité. Tese (doutorado em Letras), Université Libre de Bruxelles, 2011.

SCOTT, Joan Wallach. Primera parte : Hacia una historia feminista. In: *Género e historia*. Tradução: Consol Vilà I. Boas. México: FCE, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008. p. 33-74.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fin de siècle*. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SIGEL, Lisa Z. Introduction: Issues and Problems in the History of Pornography. In.: SIGEL, Lisa Z. (org.). *International exposure: perspectives on modern European pornography, 1800–200*. New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutgers University Press, 2005. p. 1-26.

SIMMEL, Georg. Algumas reflexões sobre a prostituição no presente e no futuro (1892). In.: *Filosofia do amor*. Tradução: Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In.: COURTINE, Jean-Jacques (dir.). *História do corpo: 3 As mutações do olhar: o século XX*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 109-154.

SOHN, Anne-Marie. Las mujeres entre la madre en el hogar y la “garçonne”. In: Duby, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XX*. v.5. Madrid: Taurus Minor, 2000. p. 127-157.

SONTAG, Susan. A imaginação Pornográfica. In: *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STANCIK, Marco Antonio. *Souvenirs da Grande guerra (1914-1918): virilidade em cartões-postais franceses*. Curitiba: CRV, 2017.

STEELE, Valerie. *Fetichê: moda, sexo & poder*. Tradução: Alexandre Abranches Jordão. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

TARAUD, Christelle. Paris, XIXe siècle. Modèles, courtisanes et prostituées. In.: RIPA, Yannick (apresentação). *La véritable histoire des femmes : de L’Antiquité à nos jours*. Paris : Nouveau Monde éditions – L’Histoire, 2019. (epub).

THÉBAUD, Françoise. La Primera Guerra Mundial : ¿la era de la mujer o el triunfo de la diferencia sexual? In.: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en occidente, el siglo XX*. v.5. Madrid: Taurus Minor, 2000a. p. 45-106.

VAQUINHAS, Irene. Cabelos à Joãozinho e melindrosas: uma nova imagem das mulheres nos anos 1920. In.: JESUS, Isabel Henriques de; RIBEIRO, Paula Gomes; MIRA, Rita; CASTRO, Zília Osório de (coords.). *Falar de mulher dez anos depois*. Lisboa: Húmus, 2016. p. 353-360. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/44885>.

VAQUINHAS, Irene. Prefácio. In.: VAQUINHAS, Irene (coord.). *Entre garçonnes e fadas do lar: estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do século XX*. Coimbra, Portugal: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004.

VILLAÇA, Nízia. A cultura como fetiche: corpo e moda. *Plugados na moda*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006. p. 23-29.

VINCENT, Gérard. O corpo e o enigma sexual. In.: História da vida privada, 5: da Primeira Guerra aos nossos dias. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 282-364.

WALKOWITZ, Judith R. Sexualidades peligrosas. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente*. Tradução: Marco Aurelio Galmarini. Espanha: Taurus Ediciones, 1991. p. 389-426. (v. 4 - Séc. XIX). Disponível em: https://www.itson.mx/micrositios/equidad-genero/Documents/sexualidades_peligrosas.pdf.

WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WEEKS, Jeffrey. La invención de la sexualidad. In: *Sexualidad*. México, Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 1998, p. 23-46.

WEID, Olivia von der. Troca de casais: gênero e sexualidade nos novos arranjos conjugais. In.: GOLDENBERG, Mirian (org.). *O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2007. p. 72-100.

WILSON, Elizabeth. A moda e o erotismo. In: *Enfeitada de sonhos: moda e modernidade*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985. p.125-157.

WISER, Willian. Os anos loucos: Paris na década de 1920. Tradução: Leonardo Fróes. 4ª ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução: Waldéa Barcellos. 10ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ANEXOS

Anexo I – Tabela Folhetins

Autoria	Ilustrador	Título	Ano/ número
Mélicerte	Georges Léonnec	Une poule survint	1917, n°48-52 / 1918, n°01-07
La Bouquetière	Vald'Es	Aux trois grâces	1918, n°08-11
Maurice Level	G. Pavis	Étoile 48-62	1918, n°12-23
Hervé Lauwick	Zyg. Brunner	Un et un font trois	1918, n°24-29
Pierre Veber	Vald'Es	Vie des personnages obscurs	1918, n°30-43
Abel Hermant	René Vincent	Le monde renversé (Journal de celui qui dormait quand la guerre fut déclarée, et qui se réveille)	1918, n°44-51
Maurice Level	Georges Léonnec	Les beaux jours	1918, n°52 / 1919, n°10
Henri Duvernois	Chéri Hérouard	Les Voyages de M. Pimperneau	1919, n°11-24
Pierre Veber	Georges Léonnec	Le cours	1919, n°25-40
Henri Duvernois	Zyg Brunner	La Danse	1919, n°41-52
Colette	R. Préjelan	Chéri	1920, n°01-23
Maurice Level	Zyg Brunner	Passages de Prince	1920, n°24-37
Henri Duvernois	Vald'Es	La bonne maîtresse	1920, n°37-49
Fernand Nozière	F. Fabiano	Le tour du Cadran	1920, n°50 - 1921, n°04
Henri Duvernois	G. Pavis	Ses rôles	1921, n°05-10
Henri Duvernois	Vald'Es	La maison installée	1921, n°11
Pierre Wolff	Vald'Es	Les heures passent	1921, n°12-17
L'Ermite du Faubourg Saint-Germain	Zyg Brunner	Voyages autour du "monde"	1921, n°18-35
Maurice Level	Vald'Es	L'Éducation Expérimentale	1921, n°29-36
Henri Duvernois	Chéri Hérouard	La nymphe émue ou les mystères du bois de Boulogne	1921, n°37-48
Maurice Prax	G. Pavis	Physiologies parisiennes	1921, n°49-53, 1922, n°01
Robert Dieudonné	A. Vallée	Les grandes heures de Susy	1922, n°01-12
Henri Duvernois	Zyg. Brunner	Le souper	1922, n°13-15
Gérard Bauer	Zyg. Brunner	Recensement de l'amour à Paris. 1.922	1922, n°16-24
Maurice Level	Vald'Es	Les Plaisirs	1922, n°25-34
Henri Duvernois	Chéri Hérouard	Le Printemps, l'amour et l'ennui	1922, n°35-44
Robert Dieudonné	Vald'Es	Nous avons tous eu vingt ans	1922, n°45-52, 1923, n°01-04
Gabriel Soulages	Zyg. Brunner	Plages	1923, n°05
Hervé Lauwick	?	Le Singe Vert	1923, n°06-16
Georges-Armand Masson	?	Les proverbes	1923, n°17-20
Henri Duvernois	Zyg. Brunner	L'Eblouie – mémoires d'une femme heureuse	1923, n°21-32
Franc-Nohain	Vald'Es	Les salles d'attente	1923, n°33-44
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	L'Arche de Noé	1923, n°45-52 - 1924, n°01-04
Pierre Wolff	Chéri Hérouard	Au Paradis	1924, n°05-09
Pierre Veber	René Vincent	Le Noeud Gordien ou l'Art de Rompre	1924, n°10-21
Henri Duvernois	Zyg. Brunner	La dame heureuse	1924, n°22-33
Robert Dieudonné	Vald'Es	Plutus, Eros, Vénus Et Cie	1924, n°34-41
Pierre Veber	Georges Léonnec	Nouveaux Dialogues des Courtisanes	1924, n°42-52 - 1925, n°01
Marcel Deroissie e Jean Bert	Zyg. Brunner	Haute École	1925, n°02
Henri Duvernois	Vald'Es	Lys et Roses	1925, n°03-06
Gérard Bauer	Zyg. Brunner	Les six étages	1925, n°07-13-16
Clément Vautel	Vald'Es	Le snobisme en 10 leçons	1925, n°17-26

Robert Dieudonné	Henry Fournier	La Demoiselle de Chantilly	1925, n°27
Henri Duvernois	Zyg. Brunner	Cruautés	1925, n°37-49
James de Coquet	Vald'Es	La corde au cou	1925, n°50-52, 1926, n°01-06
Avesnes	Georges Léonnec	Les bas de soie	1925, n°51
Georges-Armand Masson	Henri Avelot	Dialogues des vivants et de morts	1926, n°07-13
Marcel Boulenger	Louis Vallet	Les scrupules d'Ildeverte	1926, n°14-23
Robert Dieudonné	Vald'Es	Le Roman d'une "Femme nue"	1926, n°24-34
Georges Barbarin	Zyg. Brunner	Croquis sur le sable - notes d'été sur la mer	1926, n°35-36
Maurice Prax	Zyg. Brunner	Petit Précis du Parfait Automobiliste – Manuel Technique, littéraire et mondain à l'usage des chauffeurs des deux sexes et de toutes les personnes majeures et mineures qui n'ont pas encore leur auto	1926, n°36-47
MM. Maurice Donnay et Henri Duvernois	Georges Léonnec	Le Premier Tango	1926, n°44
Henri Duvernois	Vald'Es	Cœur et Cœur	1926, n°48-52, 1927, n°01-08
Abel Hermant	Zyg. Brunner	Camille aux cheveux courts	1927, n°09-20
M. Georges-Armand Masson	Joseph Hémard	La Vie Olympienne	1927, n°21-28
Robert Dieudonné	Vald'Es	Les belles nuits d'Arlette Aubifoin	1927, n°29-40
Henri Duvernois	Zyg. Brunner	Un amour	1927, n°41-52
Maurice Prax	G. Pavis	Le Browning et l'amour	1927, n°53, 1928, n°01-07
Marcel Astruc	Zyg. Brunner	Le petits rôles (?)	1928, n°08-11
Georges-Armand Masson	Henry Fournier	L'amour et ses transports	1928, n°12-20
Robert Dieudonné	Vald'Es	Mon élève	1928, n°21-32
André Birabeau	Zyg. Brunner	Variété	1928, n°33
Henri Duvernois	Zyg. Brunner	Vacances	1928, n°34
André Birabeau	Vald'Es	Pleine eau	1928, n°35
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	L'ouverture de la chasse	1928, n°36
Marcel Astruc	Zyg. Brunner	Les milles et une nuits parisiennes : Histoire du riche marchand et du pauvre	1928, n°37
Henri Duvernois	Vald'Es	Fin de saison	1928, n°38
André Birabeau	Henry Fournier	Mais si j'en avais envie.....?	1928, n°39
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Le salon de l'automobile	1928, n°40-41
André Birabeau	Zyg. Brunner	L'aspirateur	1928, n°42
George Dolley	Zyg. Brunner	Retour de vacances	1928, n°43
Robert Dieudonné	A. Chazelle	En marge de la St Hubert	1928, n°44
Georges Dolley	Zyg. Brunner	A prix fixe et à la carte	1928, n°45
André Birabeau	Vald'Es	Coups de poing	1928, n°46
René Bizet	Henry Fournier	Le secrétaire complaisant	1928, n°47
Robert Dieudonné	Henry Fournier	La Parisienne en série	1928, n°48
Hervé de Peslouan	?	Le Suiveur	1928, n°49
André Birabeau	Zyg. Brunner	Histoire blanche	1928, n°50, n° esp.
André Birabeau	A. Chazelle	Adresse	1928, n°51
Hélène Picard	Zyg. Brunner	L'évasion	1928, n°52
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Visites du jour de l'an	1929, n°01
Martial Perrier	Zyg. Brunner	Une joyeuse rencontre	1929, n°02
Georges-Armand Masson	Henry Fournier	Le nouveau déluge	1929, n°03
André Birabeau	Zyg. Brunner	Vertu	1929, n°04
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Riviera	1929, n°05

Hervé de Peslouan	Zyg. Brunner	La Lettre	1929, n°06
Martial Perrier	Zyg. Brunner	A Maligne Malin et Demi	1929, n°07
Etienne Rey	Henry Fournier	La vengeance de Simone	1929, n°08
André Birabeau	Zyg. Brunner	Dans le sable	1929, n°09
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	Problemas na digitalização	1929, n°10
Georges Barbarin	Henry Fournier	L'aventure de Mme. de la Motte-Dichu	1929, n°11
Jean Sarment	Henry Fournier	Rencontre	1929, n°12, n° esp.
André Birabeau	Zyg. Brunner	Pour Tromper la Faim	1929, n°13
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Pendant une giboulée	1929, n°14
Hervé de Peslouan	Zyg. Brunner	Une scène de ménage	1929, n°15
Léon Lafage	Vald'Es	A la Dragonne	1929, n°16
André Birabeau	Henry Fournier	Le 3° coté du triangle	1929, n°17
Etienne Rey	Zyg. Brunner	Amitié	1929, n°18
Robert Dieudonné	Henry Fournier	L'Escapade	1929, n°19
André Birabeau	Zyg. Brunner	L'Anonyme	1929, n°20
Etienne Rey	Vald'Es	Orient-Express	1929, n°21
Robert Dieudonné	Henry Fournier	La joie de gagner	1929, n°22
Georges Dolley	Zyg. Brunner	L'art de tromper	1929, n°23, 27, 36
Etienne Rey	Henry Fournier	Un mari trop malin	1929, n°24
André Birabeau	Zyg. Brunner	Pannes	1929, n°25
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Au petit bonheur	1929, n°26
Etienne Rey	Zyg. Brunner	Huguette	1929, n°28
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Considérations sur le don Juanisme	1929, n°29
André Birabeau	Zyg. Brunner	Rompez !	1929, n°30
Georges Dolley	Henry Fournier	L'art de tromper – le coup de l'occupation	1929, n°31
Etienne Rey	Henry Fournier	Le dîner de don Esteban	1929, n°32
André Birabeau	Zyg. Brunner	En Colonne	1929, n°33
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Le journal d'une fiancée	1929, n°34
Martial Perrier	Henry Fournier	La fortune vient en dormant	1929, n°35
Etienne Rey	Henry Fournier	Voyage de noce	1929, n°37
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	Le coucher de chasse	1929, n°38
André Birabeau	Henry Fournier	Appartement Cambriole	1929, n°39
Gabriel Soulages	Vald'Es	L'Envoûtement – Histoire d'Amour (Copyright by Gabriel Soulages, 1929.)	1929, n°40 °esp. Automóvel -46
Louis de Robert	Zyg. Brunner	La Rupture	1929, n°41
Robert Dieudonné	Henry Fournier	La victime du 15 octobre – drame en 3 tableaux	1929, n°42
Etienne Rey	Zyg. Brunner	Rapprochement conjugal	1929, n°43
André Birabeau	Henry Fournier	Bistouri	1929, n°45
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	Le professeur de flirt	1929, n°46
Etienne Rey	Henry Fournier	La bourgeoise et la Blédarde	1929, n°47
André Birabeau	Zyg. Brunner	Le mari indécis	1929, n°48
Louis de Robert	Henry Fournier	Trop Tard	1929, n°49
Léon Lafage	Lorenzi	La Noël du Chevalier	1929, n°50
André Birabeau	Henry Fournier	Son Pistolet	1929, n°51
Martial Perrier	Zyg. Brunner	Oui, mais je l'aime	1929, n°52
Louis de Robert	Henry Fournier	La rencontre imprévue	1930, n°01
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	Liliet Loulou	1930, n°02

Etienne Rey	Henry Fournier	Leonie	1930, n°03
André Birabeau	Zyg. Brunner	Une attestation sur une photo	1930, n°04
Edmond Jaloux	Henry Fournier	Tard dans la nuit	1930, n°05
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	La jeune femme rien élevée	1930, n°06
Etienne Rey	Henry Fournier	Dans le droit chemin	1930, n°07
André Birabeau	Zyg. Brunner	Promenades aux environs	1930, n°08
Herve de Peslouan	Henry Fournier	Le manuscrit	1930, n°09
Martial Perrier	Zyg. Brunner	Un coue(?) manqué	1930, n°10
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Souvenirs d'une Psychè	1930, n°11
Etienne Rey	Zyg. Brunner	L'aventure de Carcassonne	1930, n°12
André Birabeau	Henry Fournier	Par la bande	1930, n°13
Louis de Robert	Zyg. Brunner	Le mariage Inattendu	1930, n°14
Edmond Jaloux	Zyg. Brunner	Le second mariage du Marquis d'Entraigue	1930, n°15, n° esp. Páscoa
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Vacances de Pâques	1930, n°16
André Birabeau	Zyg. Brunner	Aimé pour soi-même	1930, n°17
Martial Perrier	Henry Fournier	Histoire de gant et de brigand	1930, n°18
André Birabeau	Zyg. Brunner	Chaine	1930, n°19
Étienne Rey	Vald'Es	Le mariage de François	1930, n°20
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	Le déjeuner en ville – à Pierre Varenne	1930, n°21
Louis de Robert	Henry Fournier	Le cœur change	1930, n°22
Martial Perrier	Zyg. Brunner	Le voile d'Isis	1930, n°23
Étienne Rey	Zyg. Brunner	Pascal et as Tante	1930, n°24
Robert Dieudonné	Henry Fournier	La belle situation	1930, n°25
André Birabeau	Henry Fournier	Chemise au vent	1930, n°26
Robert Dieudonné	Henry Fournier	L'hôtel solitude	1930, n°27
Léon Lafage	Lorenzi	Les chevaliers de Ninon	1930, n°28
G. Barbarin	Henry Fournier	Court-Circuit – pièce radiophonique en deux parties	1930, n°29-30
André Birabeau	Zyg. Brunner	Etiquettes	1930, n°30
Martial Perrier	Henry Fournier	Par Amour du Nort	1930, n°31
Louis de Robert	Zyg. Brunner	Changement de domicile	1930, n°32
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Petit manuel de conversation	1930, n°33
Etienne Rey	Henry Fournier	Un Rencontre	1930, n°34
André Birabeau	Zyg. Brunner	L'homme que vous épouserez	1930, n°35
Leon Lafage	Henry Fournier	Cent pour Cent	1930, n°36
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	Le choix d'une carrière	1930, n°37
Leon Lafage	Henry Fournier	La Cinelli	1930, n°38
Étienne Rey	Henry Fournier	Minouche	1930, n°39
Bernard Copel	Zyg. Brunner	Mains	1930, n°40
Martial Perrier	Zyg. Brunner	Le Point d'interrogation	1930, n°41
André Birabeau	Henry Fournier	5 Maitresses	1930, n°42
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	Toute le monde au salon	1930, n°43
Léon Lafage	Henry Fournier	La Chasse d'Albanne	1930, n°44
Louis de Robert	Zyg. Brunner	Rose d'Été	1930, n°45
Robert Dieudonné	Henry Fournier	La revanche	1930, n°46
Étienne Rey	Zyg. Brunner	Histoire des souliers	1930, n°47
André Birabeau	Henry Fournier	Un homme vert	1930, n°48

Martial Perrier	Zyg. Brunner	Le train des amoureux	1930, n°49
Henri Duvernois	Zyg. Brunner	Le Noël de Nenette	1930, n°50, n° esp Natal
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	Une cure de rajeunissement	1930, n°51
André Birabeau	Henry Fournier	Petite Couturière	1930, n°52
Albert-Emile Sorel	Zyg. Brunner	L'Aveu	1931, n°01
Marguerite Comert	Henry Fournier	Simone	1931, n°02
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	L'Époque	1931, n°03
Leon Lafage	Henry Fournier	Ils sont trop	1931, n°04
André Birabeau	Zyg. Brunner	Avec accessoires	1931, n°05
Martial Perrier	Henry Fournier	La dinde de tantave (?)	1931, n°06
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	Le fil à la patte	1931, n°07
Marguerite Comert	Henry Fournier	La main passe	1931, n°08
André Birabeau	Zyg. Brunner	Un manteau de petit pris	1931, n°09
Leon Lafage	Henry Fournier	Après Fontenois ou les 3 oui de Lison	1931, n°10
Louis de Robert	Zyg. Brunner	Une belle gorge	1931, n°11
Robert Dieudonné	Henry Fournier	D'une année sur l'autre	1931, n°12
Étienne Rey	Zyg. Brunner	L'affaire savouré	1931, n°13, n° esp. Páscoa
Albert-Emile Sorel	Henry Fournier	Dévouement	1931, n°14
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	Détournement d'actif	1931, n°15
Martial Perrier	Henry Fournier	Le miracle des roses	1931, n°16
André Birabeau	Zyg. Brunner	Rue Barrée	1931, n°17
Leon Lafage	Henry Fournier	Semoule	1931, n°18
Jeanne Leuba	Zyg. Brunner	La tentation de coque	1931, n°19
Robert Dieudonné	Henry Fournier	La confession générale	1931, n°20
Marguerite Comert	Zyg. Brunner	Rien qu'une fois	1931, n°21
Jerôme et Jean Tharaud	Zyg. Brunner	Fidélité noire	1931, n°22, n° esp. Exposição Colonial e Férias
André Warnod	Zyg. Brunner	La Vie Parisienne Vue par les humoristes	1931, n°23, n° Salão de Humoristas
Robert Dieudonné	Henry Fournier	L'explication	1931, n°24
André Birabeau	Henry Fournier	Nuit de noces en Espagne	1931, n°25
Léon Lafage	Henry Fournier	Le mousquetaire noir	1931, n°26
Georges Maurevert	Zyg. Brunner	Plus fort que l'amour	1931, n°27
Louis de Robert	Henry Fournier	Un amour de petit chapeau	1931, n°28
Robert Dieudonné	Zyg. Brunner	Les grands voyages	1931, n°29
Hervé de Peslouan	Henry Fournier	La belle et la bête	1931, n°30
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Sa pomme	1931, n°31-39
Étienne Rey	Henry Fournier	Paul ou James?	1931, n°40
G. de Pawlowski	Henry Fournier Fatal Présent des dieux	1931, n°41, n° esp. Outono e Salão do Automóvel
René Bizet	R. Nouail	Le secrétaire de la comédienne	1931, n°42-46
Robert Dieudonné	Lorenzi	Cinq billets qui tombent	1931, n°47
Léon Lafage	Henry Fournier	Vaporeuse	1931, n°48
René Fauchois	Zyg. Brunner (?)	Comte de Noël	1931, n°49, n° esp. Natal
Robert Dieudonné	Henry Fournier	Les drames de l'hiver : Rupture	1931, n°50
Hervé de Peslouan	Lorenzi	Pour l'amour du grec....	1931, n°51
Bernard Copel	Henry Fournier	Poste Restante	1931, n°52

Anexo II - Site Sugar Daddy

Descrição do site *meupatrocinio* sobre a diferença entre a prostituição e a relação sugar:

Richard, 4 Diferenças entre Sugar e Prostituição – MeuPatrocinio. sábado, setembro 19, 2015.

Seja de luxo ou não, garota de programa não é sinônimo para Sugar Baby.

Muita gente se apressa em rotular o estilo “sugar” como prostituição, mas existem algumas diferenças entre essa forma de vida e a profissão mais antiga do mundo. Eis aqui quatro motivos:

1. Relacionamento x Negócios

Uma prostituta e um cliente têm um relacionamento de negócio. Eles se encontram, trocam dinheiro, fazem sexo e se separam. Normalmente, se trata de um único encontro. Um trabalho. Não existe relacionamento e nenhuma possibilidade para tanto. Esta é a diferença principal: relacionamento. [As Sugar Babies e os Sugar Daddies têm relações duradouras e não só de negócios.](#) Normalmente, esse tipo de relação lembra dois namorados. Acontecem ligações verdadeiras e possibilidades reais de romance, o que não é normal com uma acompanhante ou prostituta. Não é porque uma relação não segue o modelo tradicional de união que ela não seja válida. Muito menos ilegal.

2. Ser uma Sugar Baby x Ser uma Prostituta

O estilo “sugar” é uma escolha e não uma profissão. Uma Sugar Baby é aquela mulher que quer encontrar homens financeiramente estáveis que podem proporcionar [o estilo de vida que ela deseja](#). É seletiva com quem se encontra. Uma prostituta não escolhe seus clientes. Os riscos envolvidos com a prostituição são incontáveis e incluem exposição a crimes, abuso, DSTs e roubo. Muitas prostitutas são alvo de abusos físicos e emocionais, principalmente quando envolvidas com cafetões. No estilo “sugar”, o sexo nunca é uma exigência, mas pode acontecer naturalmente quando existe química e afinidade entre duas pessoas como em qualquer outro relacionamento.

3. Sair com uma Sugar Baby x Contratar uma Prostituta

Um Sugar Daddy é sempre generoso e deseja ver sua parceira se dar bem. Quando duas pessoas estão envolvidas em um relacionamento mutuamente benéfico, eles respeitam e valorizam o tempo do seu companheiro. Relações do tipo “sugar” podem virar relacionamentos sérios de longo prazo.

4. Qualidade x Quantidade

A maioria das Sugar Babies não participa somente do mundo “sugar”. Elas são professoras, universitárias, atrizes e executivas. Buscam mentores de sucesso que possam desenvolver suas carreiras – e não só um caso rápido. As Sugar Babies podem fazer parte da vida dos Sugar Daddies por terem metas profissionais de longo prazo e personalidades tão interessantes que deixam muita gente curiosa.

Por outro lado, as prostitutas usam seus negócios como forma de trabalho – é o último recurso para muitas mulheres que necessitam de dinheiro. Elas não buscam mentores ou alguém com um nível específico de conhecimento.

Você poderá conhecer centenas de prostitutas antes de encontrar quem preencha seus desejos. As garotas de programa são contratadas para atuar durante uma noite – elas se transformarão em quem você deseja, mas não necessariamente serão elas mesmas. Ela irá tratá-lo como um trabalho, e não como um homem.

Disponível em: <https://www.meupatrocinio.com/4-diferencas-entre-sugar-e-prostituicao/> Acesso em: 16/02/21